

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

SEPTEMBER 1957

DER MELOSVERLAG MAINZ

MELOS

Zeitschrift für neue Musik · Schriftleiter: Dr. Heinrich Strobel

Erscheint Mitte jeden Monats. Preis: jährlich (12 Hefte) 14,- DM, halbjährlich 7,20 DM, vierteljährlich 3,75 DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,50 DM. Im Falle höherer Gewalt keine Ersatzansprüche. — Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Anschrift der Schriftleitung für Sendungen, Besprechungsstücke usw.: MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 7, Telefon 2 43 41. Manuskripte, Noten und Bücher werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.

INHALT DES NEUNTEN HEFTES

	Seite
Karlheinz Stockhausen: Musik in Funktion	249
Roman Vlad: Moderne Psalmen von Arnold Schönberg	252
Colin Mason: Hindemiths Kammermusik (II)	255
Melos berichtet	259
Hindemith: „Die Harmonie der Welt“ / Berios „Allelujah“ in Köln / Junge holländische Komponisten besuchen Mainz	
Berichte aus dem Ausland	263
Liebermanns „Schule der Frauen“ in Salzburg / Graz: Wozzeck, Boulez und moderne Ballette / Wiener Internationales Musikfest und Welt- kongreß der Jeunesses Musicales / Am Ende der nordamerikanischen Saison / Israels Musikleben im Schatten der Politik	
Neue Musik im Rundfunk	270
Moderne Musik in den Konzertprogrammen 1957/58	272
Neue Noten	273
Notizen	274
Bilder	
„Moderne Psalmen“, Handschrift Arnold Schönbergs / Heinz Prüstel, „Orpheus“ / Zwei Szenenbilder aus „Die Harmonie der Welt“ von Paul Hindemith (dpa und Toepffer) / Nadja Boulanger / Zwei Szenenbilder aus Liebermanns Oper „Die Schule der Frauen“ (dpa)	

Anzeigen: laut Preisliste: 1/16 Seite = 20,- DM, 1/8 Seite = 30,- DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich. Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 155 10 bei der Commerz- u. Credit-Bank in Mainz oder durch Postanweisung an den MELOS-Verlag. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom MELOS-Verlag. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4,75 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.14.0 (einschl. Porto). Bestellungen an den MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 7.

Musik in Funktion

Karlheinz Stockhausen

Wir stellen diesen Artikel eines namhaften jungen Komponisten zur Diskussion, ohne uns mit dem Inhalt zu identifizieren. Wir wären dankbar, wenn sich Leser unserer Zeitschrift zu diesem Problem äußern wollten.

Strawinskys Werk ist weitgehend „Funktionsmusik“: fürs Ballett, für eine Theatertruppe, für die Oper, fürs Sinfonieorchester (mit Chor), für die Kirche. Seine letzte veröffentlichte Partitur „Canticum Sacrum“ galt San Marco zu Venedig; einmal dort aufgeführt, ging dieses Stück wie üblich durch die Konzertsäle. Ähnlich widerfuhr es der „Messe“: die katholischen Kirchen können nur selten über den nötigen Aufführungsapparat verfügen und interessieren sich außerdem nicht ernsthaft für derartige Musik; vereinzelte „Aufführungen“ dieser Messe im Konzertsaal werden zum Kitsch.

Der Konzertsaal ist so sehr an eine Weltanschauung gebunden, in der l'art pour l'art als kultische Ersatzvorstellung zelebriert wird, daß mit dem sichtbaren Ende der individualistischen Kunst auch das Ende der Konzertpraxis geläufiger Form abzusehen ist. Die allermeiste Musik wird am Radio und am Schallplattenapparat gehört. Jüngste Versuche, ein neues Publikum für das gemeinschaftliche Musikhören in Konzertsälen zu gewinnen, werden so lange unrationelle Anstrengungen bleiben, wie die aktuelle Musikproduktion nicht eine neue Funktion auch in Hinsicht auf ihren soziologischen Ort hat; ein Merkmal dieser Funktion wird die Unreproduzierbarkeit durch Rundfunk sein müssen. Institutionen wie die „Concerts du Domaine Musical“ (Paris) oder die „Monday Evening Concerts“ (Los Angeles) halten sich so lange, wie eine starke Persönlichkeit das Ganze zusammenhält; das Publikum dieser Konzerte — so gering es schon im Vergleich zur Masse der Konsumenten ist — wird zum allergrößten Teil diese Musik fallenlassen (und tut es auch), sobald sich irgendeine neue Sensation bietet (Wagner wußte ganz genau, warum er unbedingt *seinen* Wallfahrts- und Ausflugsort Bayreuth haben wollte).

Ein paar Passionsmusiken, Oratorien, Requiems und Messen, Opern, Sinfonien und Kammermusiken für *feststehende* Aufführungsapparate, Orchester- und Instrumentalformationen, also die funktionell am meisten gebundenen Werke der Tradition, sind über lange Zeiten hinweg zu ganz bestimmten gesellschaftlichen Anlässen aufgeführt worden; wie lange noch diese Funktionszusammenhänge künstlich aufrechterhalten werden, hängt zum großen Teil von den jetzt komponierenden Musikern selbst ab; funktionellere Werkexemplare im Sinne der „klassischen“ werden sie jedenfalls nicht mehr hervorbringen. Daß die allermeisten Konzerte mit Neuer Musik heute von Radioinstituten finanziert und veranstaltet werden, ist ein sehr paradoxes Phänomen; man kann sogar froh sein, daß die Produzenten der Radiomusik noch nicht davon überzeugt sind, daß sie eines Tages billiger und origineller elektronische Musik selbst *produzieren* könnten, statt wie bisher Konzertsaalmusik zu reproduzieren.

Ein Werk wie das „Canticum Sacrum“ hat eine ganz klare geistliche Meinung, die schon aus der Textwahl hervorgeht. Es ist erstaunlich, daß die meisten Strawinsky-Verehrer an dieser Tatsache gern vorbeisehen, diese Musik unabhängig von ihrer funktionellen Bestimmung als ein ästhetisches Gebilde für sich betrachten und im übrigen kein Wort von dem glauben, was Strawinsky glaubt. Wie unverbindlich werden Erörterungen über die neueren musiksprachlichen Veränderungen im Werk Strawinskys, wenn man darüber hinweggeht, daß sich heute Ästhetiker und Funktionalisten oder Atheisten und Christen täuschend ähnlicher Vokabeln und Redewendungen bedienen — und das nicht allein in der Sprache der Musik. Man kommt an der Tatsache nicht vorbei, daß Strawinsky und in noch viel stärkerem Maße Webern ihrem Werk zum Teil eine so unmißverständlich geistliche Funktion verliehen haben. Beiden fehlt jedoch der Kultort, und ihre Bekenntnisse werden subjektiv-religiös, oder aber — wo sie vermeintlich noch an den Kultort gebunden sind wie in der „Messe“ oder im „Canticum“ (und hierbei kann man auch an das „Kol Nidre“ Schönbergs denken im Gegensatz zu „Moses und Aron“ mit der Opferfeier im „Tanz ums Goldene Kalb“ auf der Opernbühne . . .) — sie werden durch die Aufführungspraxis in ihrer intendierten objektiv-religiösen Funktion verfälscht.

Die Ballettmusiken Strawinskys — auch das nächste Werk „Agon“ ist als eine Musik für (12) Tänzer angekündigt — gehen offenbar von der Überzeugung aus, daß ein „Ballett um der schönen Bewegung willen“ heute wie gestern im Opernhaus eine echte Funktion erfülle (obwohl doch alle Vernunft — wie auch im Fall der Oper, des Solokonzerts — dagegen spricht). Der Begriff „Neoklassizismus“ meinte ja wohl ganz allgemein, daß Funktionskreise der „klassischen“ Musikepoche wiederbelebt werden, also solche des Solokonzerts, der klassischen Sinfonie mit feststehender Besetzung, des Streichquartetts und dergleichen mehr. Typische Formen einer Epoche sind auch immer mit ganz bestimmten Funktionen der Aufführung, der sozialen Verhältnisse verbunden gewesen, und der Versuch einer Wiederbelebung traditioneller Formtypen verrät stets den Hang zur gesellschaftlichen Restauration.

Während Strawinskys Produktion in zunehmendem Maße *bestehenden* Funktionskreisen sich anpaßte (Ballette, Opern, Sinfonien, Oratorien, Duos, Solokonzerte, Messe, Canticum), tendierte

Webern zu einer allgemein geistlichen, in Formen und gesellschaftlichen Institutionen nicht festgelegten Funktion, die schon durch die Textwahl für seine — im Gesamtwerk überwiegenden — Kompositionen mit Gesang deutlich wird; Webern bindet sich kaum mehr an feststehende „klassische“ Instrumentformationen und kein einziges Mal an Formen mit ganz festgelegter soziologischer Funktion wie Solokonzert, Ballett, Oper oder Messe.

Die Fragwürdigkeit einer nach rückwärts gewandten, historisch gesicherten Funktionsverankerung der Musik, wie sie Strawinsky mit großem Erfolg angestrebt hat, zeigt besonders deutlich, daß eine neue Funktion nicht ohne weiteres von einem einzelnen Komponisten gefunden oder gar geschaffen werden könnte. Einzelversuche vermögen vielleicht für kurze Zeit den Anschein einer echten Funktion zu erwecken, vor allem wenn eine pseudo-geistliche Welt mit antiken Göttern zu Hilfe gezogen wird; das täuscht aber nicht darüber hinweg, daß die erste wirklich Neue Musik diejenige sein wird, die den existierenden neuen soziologischen Bedingungen funktionell entspricht. Man wird dann auch einsehen, daß eine Kompositionsmethode wie die „serielle“ im Sinne der jüngsten Entwicklung nicht einfach irgendeine unter anderen ist, sondern daß sie ihren eigentlichen Grund in einer neuen geistigen Haltung hat, deren Konsequenzen auf neue Funktionskreise der Musik innerhalb neuer Gesellschaftsformen hinauslaufen. In diesem Sinn ist Strawinskys Produktion in negativer Hinsicht — und gerade darum so besonders deutlich — die aktuellste. Wäre es schon genau ausgemacht, wie die neuen Funktionen der Musik im einzelnen aussehen — das hieße also auch, wie ihre „Formen“ aussehen —, so würde Strawinsky mit einem Schlag der Vergangenheit angehören; aber dann wäre er wahrscheinlich auch einer der ersten, die ohne Zögern den neuen Funktionen Genüge leisteten. Man spürt im Augenblick, daß funktionelle Musikproduktion für Radioübertragungen (mit allen Konsequenzen fürs Radio und für den Komponisten), daß Stücke mit funktioneller Verwendung der Raumprojektion mit Hilfe von Lautsprecherwiedergabe oder (und) Gruppenorchestern und ähnliche Dinge in eine ganz bestimmte Richtung weisen; aber darüber läßt sich jetzt noch nichts Verbindliches sagen.

Strawinsky hält an den klar erkennbaren „objektiven“ — wenn auch kaum noch vitalen — Funktionen fest, und er weist immer wieder durch sein Werk auf die Notwendigkeit solcher Funktion hin; er würde vermutlich das „Canticum Sacrum“ auch dann komponieren, wenn niemand außer ihm den Glauben an diese Form religiöser Kunst aufbrächte, und das ist seine Stärke. Es wäre sinnlos, von ihm zu erwarten, alle konventionellen Funktionen aufzugeben, ohne neuen und klar erkennbaren genügen zu können. Allmählich wandelt sich auch das allzufrühe Urteil der jungen Komponisten über die vorige Generation: es gibt einen tieferen Grund dafür, daß kein Komponist der ersten Jahrhunderthälfte eine echte neue Funktion der Musik hat aufdecken können; ob es unsere Generation vermag, ist ungewiß, wenn auch nicht unwahrscheinlich.

Strawinskys Generation ist die Generation im Exil. Vom Standpunkt unserer Musikentwicklung her gesehen ist es nicht zu erwarten, daß sich die neuen Funktionen im Zusammenhang mit den soziologischen Verhältnissen Amerikas — um im Bild des „Exils“ zu bleiben — formulieren lassen. Vielmehr werden sie sich dort klären, wo die lebendigsten Kräfte der Musik heute am Werk sind und die Notbrücken nach rückwärts abgebrochen wurden.

Die neue Funktion der Musik muß eine geistliche sein. Da liegen jedoch die größten Schwierigkeiten. Der Glaube an den funktionellen Sinn einer „elektronischen Funkmesse“ könnte zu einer ähnlichen Don-Quichotterie führen wie ein weiteres „Canticum Sacrum“ für den San-Marco-Konzertsaal. Daß aber der Glaube an die Funktion der Musik im Sinne der Strawinskyschen Widmung zur Psalmen-Sinfonie die Richtung sein und Gültiges hervorbringen wird, ist unsere Überzeugung.

Die Masse gebraucht das Gestern nur als Waffe gegen das Heute.

JEAN COCTEAU

Bei einer noch zu Lebzeiten Arnold Schönbergs verfaßten Abhandlung über seine religiösen Werke und die metaphysischen Aspekte seiner musikalischen Poetik drängte sich die Feststellung auf, daß der Meister seine kleineren Werke dieser Gattung (*Kol Nidre* op. 39, *Prelude* op. 44) konzipiert und komponiert, aber keines seiner großangelegten geistlich, theologisch oder philosophisch inspirierten Werke (die Oratorien *Die Jakobsleiter* und *Totentanz der Prinzipien*, das Schauspiel *Der biblische Weg*, die Oper *Moses und Aron*) endgültig vollendet hat. Die später bekannt gewordenen, zum Teil nachgelassenen Werke Schönbergs bestätigen diesen Zustand: in seiner letzten Schaffensperiode war es ihm vergönnt, die A-cappella-Chöre *Dreimal tausend Jahre* op. 50 a¹⁾ und *De Profundis* zu beenden, während der Zyklus *Moderne Psalmen*¹⁾ Fragment bleiben sollte.

An den Texten dieses neuzeitlichen Psalters (dem die Opuszahl 50 c hätte zustehen sollen) arbeitete Schönberg, wie sein Schwager Rudolf Kolisch bezeugt, „während seiner letzten Krankheit, fast bis zu seiner letzten Stunde“. Eine erste Gruppe von zehn Psalmentexten entstand zwischen September 1950 und Februar 1951. Eine zweite Gruppe von sechs Psalmen wurde am 23. März 1951 begonnen. Vom letzten dieser Texte, am 3. Juli 1951 angefangen, ist nur mehr der Anfang entstanden. Zur Vertonung gelangte bloß der erste Psalm (September 1950), und auch dieser nicht vollständig, denn für den letzten Absatz fehlt die Musik.

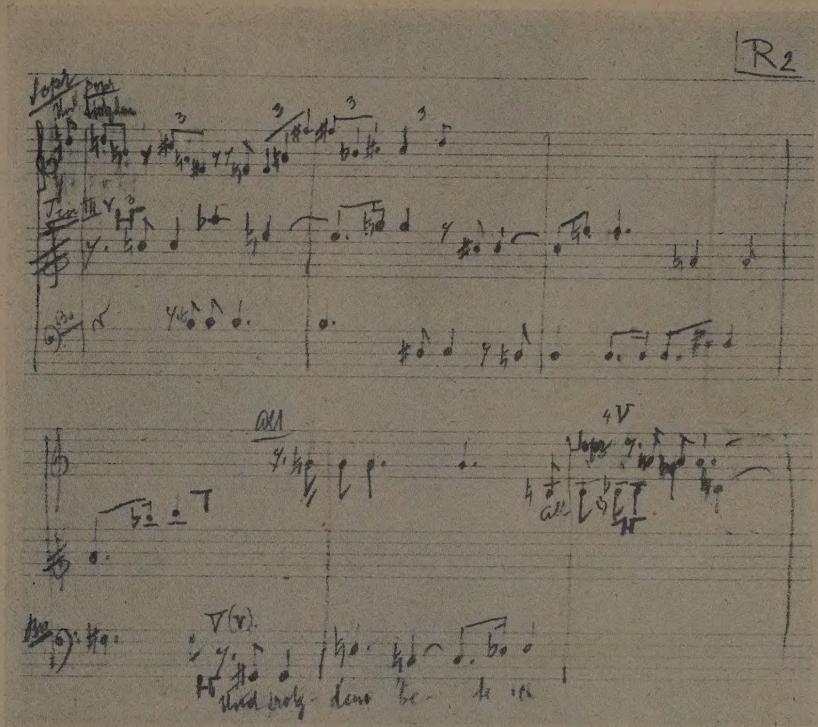
Der Verlag B. Schott's Söhne in Mainz hat dieses allerletzte Werk Schönbergs in einer Leinenmappe mit drei Heften veröffentlicht (Copyright by Gertrud Schönberg 1956). In einem dieser Hefte sind die Texte der 16 Psalmen als Faksimilia der Schönbergischen Handschrift reproduziert, und zwar unter Beifügung einer gedruckten Fassung. Außerdem enthält dasselbe Heft eine Anzahl Skizzen zur Komposition des ersten Psalms, welche Rudolf Kolisch aus dem vorhandenen Material so ausgewählt hat, daß sie Schönbergs Arbeitsweise charakteristisch beleuchten. Und tatsächlich geben die Skizzen, in denen die grundlegende Zwölftonreihe des Werkes mit ihren Spiegelformen und verschiedenen kanonischen Verflechtungsmöglichkeiten aufgezeichnet ist, gleich Beethovens Skizzenbüchern einen Einblick in den Schaffensprozeß des Meisters, in dem Eingebung und Berechnung, Spontaneität und Konstruktion zusammenwirken. Ein zweites Heft enthält die faksimilierte Wiedergabe des 85 Takte langen Particells, während im dritten Heft die von Rudolf Kolisch ausgeschrieben Partitur gedruckt ist.

¹⁾ Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Die Untersuchung dieses Werkes, das Schönbergs geistiges Vermächtnis darstellt, muß von der Stellung des Problems ausgehen, das in der vorhergehenden Feststellung impliziert ist, nämlich das Problem, das mit der Nichtvollendung der großangelegten religiösen Werke Schönbergs zusammenhängt. Und dies, obwohl gerade im Falle der *Moderne Psalmen* sich die Nichtvollendung bei einer oberflächlichen Betrachtung ihres problematischen Charakters zu entäußern scheint, da ja die Unterbrechung der Arbeit mit dem Tod des Komponisten restlos erklärt werden könnte. Tatsächlich ist aber eine solche Erklärung nicht „restlos“, denn der Tod Schönbergs bewirkte wohl die jähe Unterbrechung der Formulierung des Textes zum sechsten Psalm, aber nicht die Komposition des ersten Psalms, die Schönberg schon ein halbes Jahr früher unterbrach. Weshalb also hatte er seine letzten Lebensmonate nicht dazu verwendet, um die wenigen, zur Beendigung des Stückes fehlenden Takte zu notieren? Takte, deren Konfiguration sich doch aus dem Verlauf des Tongeschehens ganz zwangsläufig und problemlos zu ergeben scheint? Gewiß darf man nicht erwarten, auf solche Fragen je eine eindeutige, erschöpfende Antwort zu erhalten. Aber durch die Fragestellung selbst und durch eine, wenn auch nicht mehr als hypothetische Antwort darf man vielleicht hoffen, einen der innersten Aspekte dieses und anderer Werke Schönbergs, welche sich gegen denselben geistigen Horizont profilieren, in ein helleres Licht zu rücken.

Was bei einer Gegenüberstellung von Schönbergs vollendeten und unvollendeten religiösen Werken vor allem auffällt, ist das Faktum, daß die ersteren ihre Entstehung einer äußeren Anregung, wenn nicht gar Bestellung verdanken (das *Kol Nidre* wurde bekanntlich 1938 auf Veranlassung einer amerikanischen jüdischen Gemeinde komponiert; das *Präludium zur Genesis* op. 44 wurde 1946 im Auftrag Nat Shilkrets geschaffen, als erstes einer Reihe von Werken verschiedener Komponisten über Teile des ersten Buches Mosis; die sechsstimmigen *Psalmen a cappella* entstanden auf Anregungen Chemio Vinavers und Serge Koussevitzkys für König Davids 3000jährige Jubiläumsfeier in Jerusalem), während die letzten jedes äußeren Anlasses entbehren. Diese Feststellung will beileibe nicht besagen, daß die genannten Werke in irgendeiner Weise „äußerlich“ seien. Man kann ruhig behaupten, daß Schönberg nie etwas geschrieben hat, was nicht seiner inneren oder einer höheren, ihn und jede Kontingenz übersteigenden Notwendigkeit entsprochen hätte. Die obige Feststellung bezieht sich nur auf eine Konvergenz von innerem Drang und äußerer Gelegenheit, die sich dem Ausdruck und der Objekti-

Kompositionsskizze
Arnold Schönbergs
zum ersten der
„Modernen Psalmen“



vierung des ersteren gegenüber als Stimulans verhielt. Die Prämissen der großangelegten unvollendeten religiösen Werke Schönbergs sind hingegen in einer Schicht des Seelenlebens verankert, welche durch ihre äußerste Tiefe jeder kontingenten Einwirkungsmöglichkeit bar sind. Hier wirkt nur die der menschlichen Natur ur-eigenste, unabwendbarste und doch nie zu befriedigende Instanz: die der Erkenntnis des Absoluten, in deren Lichte die Antinomien und alle dialektischen Motive der menschlichen Existenz sich lösen und verschwinden. Schönberg war der erste Komponist, der sich das menschlichste aller Verlangen, das heißt das Verlangen nach übermenschlicher Erkenntnis, in radikalster Weise zu eigen gemacht und zur Hauptprämisse seiner verbindlichsten Werke gesetzt hatte. Hier liegt unserer Ansicht nach eben einer der wesentlichsten Züge seines Radikalismus. In seiner *Philosophie der Neuen Musik* bemerkt Adorno sehr richtig, daß Schönbergs Musik von Anbeginn um die Erkenntnis kreist. Und wir setzen hinzu, daß es sich in Schönbergs Werken, um die es hier geht, nicht nur um Erkenntnis gesellschaftlicher Daseinsformen, sondern um die des Metaphysisch=Absoluten an sich handelt.

Schönberg war ein gläubiger Mensch. Aber daraus ergibt sich kein Widerspruch zu dem Gesagten. Denn religiöser Glauben kann die Instanz der Erkenntnis wohl in ihrer Dramatik dämpfen und

beschwichtigen, aber im Rahmen menschlicher Daseinsbedingungen keinesfalls aufheben. Daß der Unmöglichkeit einer Außerkraftsetzung oder eines Verzichts auf diese Instanz die Unmöglichkeit ihrer Befriedigung gegenübersteht, ergibt sich aus der Gegebenheit der Daseinsbedingungen. Eine vollkommene Kenntnisnahme eines Objekts durch ein Subjekt setzt ja eine vollkommene *Adaequatio intellectus ad rem* voraus. Um Gott zu kennen, müßte sich der Mensch mit Gott gänzlich vereinigen, was ihm ja in seiner Existenzverfassung offenbar nicht gegönnt ist. Von diesem Gesichtspunkt aus erscheint es besonders bedeutungsvoll, daß der letzte nichtkomponierte Akt der Oper *Moses und Aron* durch die Worte „Vereinigt mit Gott“ beschlossen wird und daß auch die Komposition des ersten Psalms an dem Satz innehält und aufhört, in dem derselbe Ausdruck „Vereinigung“ vorkommt. Man kann wohl einwenden, daß in den Takten 58–59 im ausgeschriebenen Part des Sprechers eben jener Satz erscheint. Aber wenn man näher hinsieht, kommt man zu einer noch bedeutungsvolleren Feststellung: nach dem Wort „Einigkeit“ hat Schönberg das im Text vorgesehene Wort „Vereinigung“ mit der Vorausnahme des Ausdrucks „Verbindung“ ersetzt, der erst in der darauffolgenden Phrase hätte erscheinen sollen. Daß sowohl die Musik von *Moses und Aron* als auch die des Psalms vor dem Worte „Vereinigung“ aufhört, wird vielleicht jemand als puren Zufall zu

betrachten geneigt sein. Schönberg selbst glaubte nicht an Zufälle, und gerade im Text des modernen Psalms Nr. 7 schrieb er: „Dann sollte manches Ereignis unseres späteren Lebens nicht mehr als zufälliges Zusammentreffen fremdartiger Umstände erscheinen.“ Um seine menschliche Wahrheit zu bewahren, mußte *Moses und Aron* über die Frage und der Invokation nach dem Worte, dem Logos, offenbleiben; ebenso konnte der erste moderne Psalm, angesichts der unmöglichen Erfüllung, nur zur Aussage „Und trotzdem bete ich“ gelangen. Das Gebet als Gnade, die Gott den Menschen gelassen hat, als eine „Verbindung“ mit ihm; als eine „Hoffnung, bemerkt zu werden“, wenn auch ohne die Möglichkeit, je das unlösbare Geheimnis seiner

»Orpheus«

Zeichnung von Heinz Prüstel



Entscheidungen zu lüften: dies ist der Sinn des ersten und auch des zweiten Psalms.

Die Texte dieser und der anderen *Modernen Psalmen* erheben keinerlei Anspruch auf poetische Qualitäten. Es handelt sich um verslose, strophisch nicht gegliederte Prosa begrifflich erwägender Art. Ihre Fassung darf gewiß nicht als endgültig angesehen werden, denn es gilt auch für sie der Satz, den Schönberg 1931 schrieb: „Der Text wird erst während der Komposition definitiv fertig, ja manchmal erst nachher.“ Aber auch in ihrer provisorischen Form erscheinen die Texte der *Modernen Psalmen* von einem Geist von prophetischer Gewalt durchweht. Sie können als Schönbergs geistiges Testament angesehen werden, in dem die Thematik seiner religiösen Anschauungen eine letzte Zusammenfassung erfährt. Schönberg bekennt sich hier als Angehöriger des jüdischen Volkes, nicht aber zur Orthodoxie des mosaischen Glaubens (die „Orthodoxie“ wird als Ausartung der Beständigkeit in Psalm Nr. 5 ausführlich gebrandmarkt). Die theologische Fundierung seines religiösen Denkens scheint oft durch, besonders da, wo verschiedene, vom Standpunkt einer einheitlichen Offenbarung als heterogen erscheinende religiöse Formen der Gegensätzlichkeit entäußert und als notwendig dargestellt werden. Das gilt von der Apologie des Aberglaubens und der Geheimnislehre in Psalm Nr. 6 und ganz besonders von der Verherrlichung Jesu Christi als des reinsten, unschuldigsten, selbstlosesten idealistischen Wesens, der die Menschen „zu dem wahren Glauben an den Einzigen, Ewigen, Allmächtigen führte“ (Psalm Nr. 9). In der Verkennerung Christi durch das jüdische Volk und die jüdische Geschichtsschreibung erblickt Schönberg eine tiefe Tragik, und „wahrhaft tragisch“ erscheint ihm die Auffassung des „mosaischen Monotheismus“ als Gegensatz zu anderen Glaubensformen. Auch die Verteidigung des naiven Kinderglaubens (Psalm Nr. 11) und die Antwort, welche in Psalm Nr. 4 auf die in Psalm Nr. 3 mit alttestamentarischer Wucht ausgesprochene Bitte nach Vergeltung als Gerechtigkeit gegeben wird: alles erklärt sich aus der angedeuteten Art von Schönbergs Gottesglauben. Die Verdammung der sinnlichen Liebe, die in den Psalmen Nr. 10, 12 eine so harte Formulierung erhält, führt auf die Geisteswelt von *Moses und Aron* zurück; vom auserwählten Volke handeln die Psalmen Nr. 5, 14 und 16, während Psalm Nr. 15 das Dilemma von Freiheit und Zwang aufwirft.

Über die musikalische Gestaltung des *Ersten Psalms* ist zu sagen, daß es sich um eine der edelsten und dramatisch ergreifendsten Kompositionen Schönbergs handelt, in der sich das für seine letzte Schaffensperiode charakteristische Streben nach immer größerer Ausdruckstransparenz (die eine gewisse diskursive Vereinfachung einbezieht) und struktureller Vereinheitlichung des Tonbildes zeigt. Diese Tendenzen lassen sich bereits an der Beschaffenheit der Tonreihe, auf die das Werk bezogen ist, nachweisen. Diese Reihe enthält nur Sekund-

und Terzschrötte. Sie ist in sich symmetrisch und in zwei Sechstongruppen zerlegbar. Die zweite Gruppe stellt den „Krebs“ der ersten dar, während die Töne seiner Krebsumkehrung denen der Umkehrungen der ersten Gruppe, eine kleine Terz, Quinte und große Septime tiefer beginnend, entsprechen. Dasselbe Verhältnis besteht zwischen der Umkehrung der zweiten Gruppe und der Originalform der ersten. Außerdem beginnt die Ganzton-Transposition jeweils mit dem letzten Ton der zweiten Gruppe und reproduziert sie rückläufig; die zweite Hälfte der Transposition ist die Krebsumkehrung der ersten. Die Analyse der ganzen Komposition zeigt, daß darin letztlich nur zwei verschiedene Sechstongruppen vorkommen, das heißt eine einzige Anordnung der Zwölftonkonstellation. Die strukturelle Einheit des Werkes erscheint also durch die spezifische Verfassung der Reihe als a priori in der absoluten Weise bedingt,

und auch darin mag man wohl ein Symbol des Schönbergschen dramatischen Strebens nach dem Absoluten sehen, nach jenem Absoluten, das weder ihm noch je einem Menschen erreichbar war und sein wird. Sein unablässiges Streben nach dem Unmöglichen führte Schönberg zu keiner Niederlage, aber zu seiner größten Leistung: denn eben dieses Streben gibt dem menschlichen Leben seinen vollen Gehalt und Sinn; nur auf dem von diesem Streben nach dem Unerreichbaren vorgezeichneten Weg kann der Mensch das Maximum des ihm Erreichbaren erreichen: und auf dem Gebiete der Musik hat Schönberg ein solches Maximum des zu seiner Zeit Erreichbaren den Menschen erobert. So kann man auf sein letztes Werk und auf sein ganzes Lebenswerk, das von Winfried Zillig im Hinblick auf *Moses und Aron* geprägte Wort der „unvollendeten Vollendung“ ausdehnen. Denn wahrlich: Schönbergs Werk ist vollendet.

Hindemiths Kammermusik *)

Colin Mason

Der allgemeine Überblick der formalen Methoden Hindemiths soll nun durch einige analytische und beschreibende Hinweise auf Einzelwerke ergänzt werden. Unsere Aufmerksamkeit gilt dabei hauptsächlich den späteren Arbeiten, die entstanden, nachdem das allgemeine, durch die erstaunliche Eruption seiner frühen Werke hervorgerufene kritische Interesse an Hindemith bereits etwas abgeklungen war.

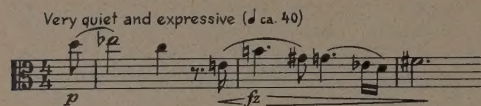
Da sind zunächst die sechs Streichquartette. Die beiden ersten (jeweils dreisätzig: ein langsamer Mittelsatz zwischen sehr kraftvollen Ecksätzen) sind noch nicht voll ausgeprägt, obwohl sie eindeutig reife Hindemithsche Stilmerkmale vorausnehmen. Im dritten Streichquartett, das den Komponisten in seiner ganzen jugendlichen Kühnheit und Selbstsicherheit zeigt, ist die Zahl der einzelnen Sätze auf fünf erweitert. Dies entspricht annähernd der traditionellen Viersätzigkeit, unter Hinzufügung eines langsamen, einleitenden Fugatos. An die Stelle des üblichen Scherzo-Satzes, tritt eine Art Kadenz. In schärfstem Kontrast zu der entfesselten Freiheit des dritten Quartetts steht das streng kontrapunktische, thematisch sehr disziplinierte und dicht gearbeitete vierte Streichquartett. Die beiden ersten Sätze entwickeln sich fast ausschließlich in fugenmäßiger und kanonischer Imitation. Eine ausgedehnte Passacaglia über ein siebentaktiges Grundthema, das eng mit dem Hauptthema des ersten Satzes ver-

wandt ist, bildet das Finale. Ihm geht ein zwischen-spielartiger Marsch voraus. Stets in der gleichen Tonart bleibend, aber in verschiedene Stimmen wechselnd, durchläuft das Thema der Passacaglia achtundzwanzig Variationen. Der Grad der Ausarbeitung bzw. Ausschmückung des Themas und der es umgebenden kontrapunktischen Struktur ändert sich ständig. Dies führt schließlich zu dem Stretto einer fugierten Coda, die fast nur aus dem Kopfmotiv des Hauptthemas entwickelt wird.

Ein ähnliches zyklisches Verfahren verbindet die Quartette Nr. 4 und Nr. 5 über die zwanzigjährige Spanne ihrer Entstehung. Das fünfte Streichquartett beginnt mit einer kurzen Fuge (Very quiet and expressive), der ein Sonatensatz (Lively and very energetic) folgt. Der dritte Satz (Quiet) ist eine Variationsreihe, der vierte (Broad and energetic) eine ununterbrochene Sequenz fein verknüpfter Abschnitte. Diese werden frei rekapituliert und in übereinandergreifender Folge mit den Themen der Fuge, der Variationen und des Sonatensatzes verbunden. Der Satz endet mit einer kurzen Coda, Allegretto grazioso. Dieses Stück ist eines der besten und schönsten Werke Hindemiths, sehr gelöst und lyrisch im Ton, auch für das Ohr viel reizvoller als viele andere Kompositionen. Das hängt mit einem für Hindemith ungewöhnlichen Sichgehenlassen in ohrenkitzelnden harmonischen Effekten (vor allem verschiedenen Arten von irre-führenden Dur-Moll-Verbindungen) zusammen, die am Anfang im Fugenthema (Beispiel 10) zu hören sind und später in den Variationen und im Finale eine wichtige Rolle spielen.

*) Der erste Teil dieses Aufsatzes erschien im Juni-Heft unserer Zeitschrift.

Etwas von diesem lyrischen und ansprechenden Ton wird auch im sechsten Streichquartett bewahrt, das allerdings formal nicht so vollkommen und inhaltlich weniger zufriedenstellend ist. Der



Beispiel 10: Streichquartett Nr. 5, erster Satz

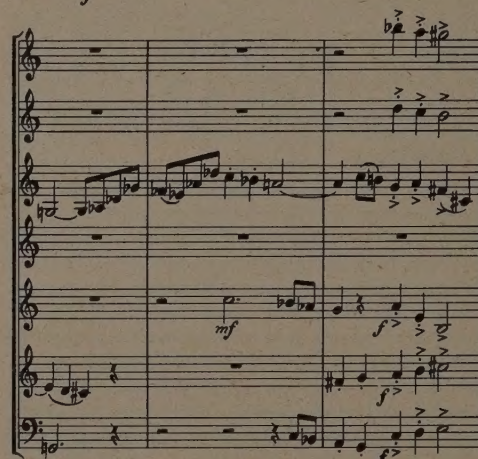
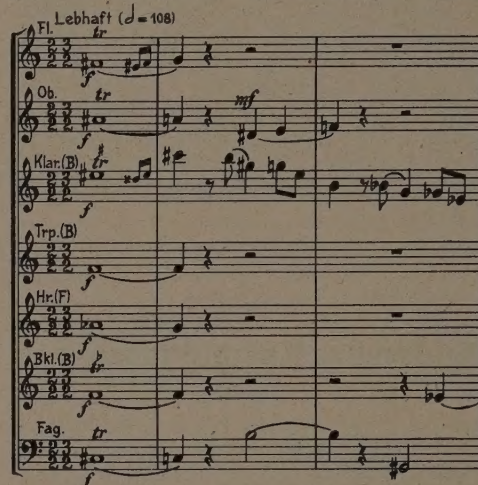
zweite und vierte Satz – ein knappes Scherzando in Rondoform mit zwei kurzen Trio-Episoden, und ein längerer Kanon, ausgefeilt in der Konstruktion, im Charakter ebenfalls scherzhaft – sind bester und witzigster Hindemith, in der Erfindung und Phantasie wahrscheinlich sogar dem 5. Streichquartett überlegen. In der Absicht, die beiden anderen lyrischen Sätze in ihrer Thematik und Struktur so aufzulockern, daß innerhalb des Gesamtwerkes ein Gleichgewicht erzielt wird, hat sich Hindemith jedoch einer mehr harmonisch dekorativen als melodischen Art von Kontrapunkt bedient, die für ihn keinesfalls charakteristisch ist und eher dünn als schwerelos wirkt.

Außer den Streichquartetten schrieb Hindemith zwei Quartette für etwas ungewöhnlichere Kombinationen. Das Quartett für vier Hörner ist ein ziemlich unproblematisches, im Stil einfaches Werk, dessen drei Teile gegebenenfalls auch getrennt gespielt werden können, obwohl klare melodische Ähnlichkeiten existieren, und die ersten beiden Sätze eindeutig miteinander verknüpft sind. Der erste Satz ist ein kurzes, einleitendes Fugato, der zweite ein Sonatensatz, der die beiden Hauptthemen in umgekehrter Reihenfolge rekapituliert, und dessen freier, phantasierhafter Mittelteil aus dem Fugatothema entwickelt wird. Variationen über „Ich schnell mein Horn“ bilden den Schlußsatz. Eine dieser Variationen erinnert entfernt an das Fugatothema.

Weit anspruchsvoller und gewichtiger ist das Quartett für Klarinette, Violine, Cello und Klavier. Es gehört zu den im Stil konzentriertesten und strukturell interessantesten Werken dieser Schaffensperiode Hindemiths (1938). Der erste Satz hat Sonatenform, mit drei Hauptthemen und einer erweiterten Reprise, in der die thematischen Schwerpunkte verschoben werden. Darauf folgt ein außerordentlich blühender, langsamer Satz in kunstvoll dreiteiliger (ABA) Form, mit vorwiegend quasi-antiphonalem Satz zwischen Klavier und dem Trio der Melodieinstrumente, sowie einem ziemlich variierten Da capo. Das Finale ist ein sehr episodenhaftes Rondo mit zwei Hauptthemen. Das in seiner Struktur bereits beschriebene Trio für Bratsche, Heckelphon und Klavier op. 47 ist ein Werk ähnlichen Kalibers, allerdings in einem früheren und härteren Idiom.

Obwohl sie hinsichtlich ihres musikalischen Gehalts zu den bedeutendsten Kammermusikwerken

Hindemiths zählen, wird vermutlich dank der ungewöhnlichen instrumentalen Kombination keine dieser Kompositionen allzuoft aufgeführt werden. Gleichermaßen bedeutend und vielleicht etwas bekannter ist das in Ausdruck und Haltung ziemlich strenge Bläserseptett. Der erste der insgesamt fünf Sätze hat ungewöhnlich kompakte Sonatenform, mit einer verdichteten und durchgeführten Reprise, die sich aus drei gewichtigen, sehr markanten und scharf profilierten thematischen Hauptelementen (Beispiel 11 zeigt das erste) entwickelt.



Beispiel 11: Septett, erster Satz

Ein kurzes, rhapsodisches Intermezzo schließt sich an und führt ohne Unterbrechung in eine Variationsfolge über ein ziemlich einfaches, plumpes Thema. Anschließend folgt noch einmal das Intermezzo in der Umkehrung. Das „Alter Berner Marsch“ betitelte Finale präsentiert sich als eine kunstvolle Fuge mit einer Vielfalt von Themen und Gegenthemen.

Ein anderes bedeutendes Werk, das verspätete Erwähnung und Beachtung verdient, nachdem es

über dreißig Jahre unveröffentlicht blieb, ist das frühe Quintett für Klarinette und Streicher. Wie im Bläserseptett das Intermezzo, so spiegeln sich hier die beiden Ecksätze. Ein scherzohaft, schneller Ländler steht im Mittelpunkt des Werkes. Ihm geht ein vorwiegend kanonischer, langsamer Satz in dreiteiliger Liedform voraus, dessen Reprise durch die Vergrößerung des Hauptthemas verdichtet und verbreitert wird. Auf den Ländler folgt ein kurzes Arioso. Kanon und Arioso sind pausenlos mit den Krebs=Ecksätzen verbunden.

An Werken für größere Ensembles finden sich schließlich noch die witzige, reizvolle und eingängige „Kleine Kammermusik“ für Bläserquintett sowie die beiden Streichtrios. Das Streichtrio Nr. 1 zeichnet sich durch einen hübschen und effektvollen Pizzikato=Satz aus. Der langsame Satz ist unwichtig, die beiden Ecksätze (eine Toccata, die so langweilig bleibt, wie sie beginnt, und eine Schlußfuge) sind herb und reizlos. Besser, wenn auch ungleich in der Qualität, ist das zweite Streichtrio. Der erste Satz ist sehr ruhig und kurz, musikalisch aber gewichtig. Er hat eine originelle Sonatenform, die alle Themen verschiedenartig mischt. Ihm folgt ein scherzohaftes Sonaten=Rondo, ein wenig zu lang und gleichförmig, aber mit reizvollem Themenmaterial und einem erregenden Durchführungsabschnitt. Im letzten Satz alternieren ein sehr schöner, langsamer Teil und ein schneller Abschnitt, der leider zu lang und thematisch minderwertig ist.

Betrachten wir noch die verschiedenen Sonaten. Sie können in zwei Hauptgruppen unterteilt werden. Die erste umfaßt jene brillante Reihe früher Werke (op. 11, 25, 31), die zwischen 1918 und 1924 entstanden. In mehreren Solosonaten (op. 25 Nr. 1 für Bratsche, op. 25 Nr. 3 für Cello und op. 31 Nr. 1 für Violine) bevorzugt Hindemith fünfsätzliche Formen. Es sind alles ausgezeichnete Werke, echter und kraftvoller früher Hindemith. Die viersätzliche Sonate op. 31 Nr. 2 für Solovioline ist ein weniger gewichtiges, mehr lyrisches Stück. Der erste Satz ist „Es ist so schönes Wetter draußen“ überschrieben, der letzte besteht aus Variationen über Mozarts Lied „Komm, lieber Mai“. Ihm geht ein reiner Pizzikato=Satz voraus. Die Sonate op. 11 Nr. 5 für Solobratsche ist ebenfalls viersätzlich. Eine Passacaglia über ein aus dem ersten Satz entwickeltes Thema bildet das Finale (siehe auch 4. Streichquartett). Merkwürdig ungewohnt für Hindemith wirkt die Sonate für Viola d'amore und Klavier op. 25 Nr. 2. Hier ist nur der letzte der insgesamt drei Sätze einigermaßen typisch. Im zweiten Satz finden sich ungewöhnlich verwickelte Harmonien, die Haltung des ersten Satzes dagegen wirkt so schwerelos und neoklassizistisch, wie man es nicht einmal aus Hindemiths neoklassizistischer Periode gewöhnt ist.

Nach 1924 wandte sich Hindemith erst wieder im Jahre 1935 dem Sonaten=Komponieren zu. Innerhalb von sieben Jahren entstanden dann zwanzig

Werke dieser Form, darunter drei für Orgel, drei für Klavier, jeweils eine für Harfe, Klavier vierhändig und zwei Klaviere. Von den verbleibenden elf Sonaten sind acht für Bläser, eine für Bratsche und zwei für Violine (alle mit Klavier). Zuerst entstand die Sonate in E, die sofort den neuen und einfachen Stil proklamierte, der späterhin auch die Sonaten für Bläser charakterisiert. Sie besteht aus zwei sehr kurzen Sätzen, ist klar in Form und Gefüge. Der erste Satz, „Ruhig bewegt“ im $\frac{9}{8}$ -Takt, ist ein Sonatensatz, dessen Themen in umgekehrter Reihenfolge rekapituliert werden. Der zweite – einer jener Langsam / Schnell / Langsam / Schnell=Sätze – erinnert durch den $\frac{6}{8}$ -Rhythmus seiner schnellen Partien an den $\frac{9}{8}$ -Takt des ersten Satzes. In diesem Werk findet sich nichts mehr von Hindemiths früher, virtuoser Schreibweise für Streicher. Der Violinpart, der nur ein halbes Dutzend Doppelgriffe enthält, kann ohne weiteres auch von einer Klarinette, ja sogar von einer Oboe gespielt werden, deren begrenzter Umfang hier kaum überschritten wird. Fast dasselbe gilt auch für die andere Violinsonate (1939), obwohl diese etwas schwieriger und stilistisch ausgefeilter ist. Wie ihre Vorgängerin hat auch sie einen kurzen ersten Satz, der diesmal jedoch fast monothematisch, im Charakter präludienhaft und in der Haltung sehr energisch ist. Ihm folgt ein langsamer Satz, der ein sehr schnelles und rhythmisch raffiniertes Scherzo im $\frac{5}{8}$ -Takt umschließt. Die Beschleunigung des Scherzos überträgt sich in Gestalt eines „Moto perpetuo“ dekorativer Zweiunddreißigstel=Passagen der Violine auf die Reprise des langsamen Teiles. Die Achtel des Scherzos und Zweiunddreißigstel der Reprise entsprechen sich ungefähr im Tempo. Das Werk endet mit einer faszinierenden Fuge in Rondoform. Diese Fuge ist ebenso mühelos und

Beispiel 12: Sonate für Violine und Klavier (1939), Fuge

leicht im Aufbau, wie dicht und konzentriert in der polyphonen Konstruktion. Sie beginnt mit einer vollständigen vierstimmigen Fuge über das Hauptthema, der eine ausgedehnte und kunstvolle kanonische Episode über ein neues Thema folgt. Das erste Fugenthema wird erneut aufgegriffen und mit dem Kanonthema kombiniert. Dann entwickelt sich eine neue, vierstimmige Fugenepisode über ein drittes Thema. Schließlich erklingen alle drei Themen gleichzeitig. Beispiel 12 zeigt die endgültige Kombination aller Themen vor der Coda und vermittelt einen Eindruck vom Charakter und Reiz der Fuge wie des gesamten Werkes. In der im selben Jahr entstandenen Sonate für Bratsche und Klavier verzichtet Hindemith vorübergehend auf diese Einfachheit der Form und Leichtigkeit des Ausdrucks. Alle vier Sätze dieses Werkes sind kompliziert im Stil, sehr ausgedehnt und formal schwer zu klassifizieren. Die Sonatenform des ersten Satzes wird durch die Vergrößerung und Erweiterung der Themen in der Reprise verschleiert, ebenso durch die Umkehrung der Themenfolge und durch die sehr entlegene thematische Verwandtschaft der Fuge, die an Stelle einer Durchführung tritt. Dasselbe Umkehrungsprinzip der Themenfolge in der Reprise findet sich auch im zweiten Satz, einem Sonaten-Scherzo. Es folgt eine Fantasie, die sich fast ausschließlich aus einem Motiv entwickelt und eine ausgedehnte Einleitung zum Finale bildet. Dieses enthält — wie auch Hindemiths frühere Sonate für Bratsche und Klavier op. 11 Nr. 4 — zwei innerhalb einer Rondoform versteckte Variationen. Bei seiner letzten Wiederkehr erscheint das Rondothema in der Vergrößerung. Die Sonate für Cello und Klavier (1948) zeigt dasselbe Gewicht, dieselbe Dichte des Stils. Auch ihre formale Anlage ist von ähnlicher Weite des Entwurfs, wenn auch etwas zielstrebigere. Sie beginnt mit einem „Pastorale“ bezeichneten Satz, der sich aus der Exposition und verdichteten Reprise dreier Themen zusammensetzt, dabei aber wesentlich ausgedehnter und harmonisch strenger ist, als man es im allgemeinen von einem pastoralen Stück erwartet. Der zweite Satz ist ein sehr marschartiges Scherzo mit langsamem Mittelteil und einer von der fließenden Sechzehntel-Begleitung des Klaviers ausgeschmückten Reprise. Dieses Werk ist in seiner Konzeption weit mehr harmonisch orientiert, als es bei Hindemith sonst üblich ist, dabei aber keineswegs charakteristisch für sein spätes harmonisches Idiom. So wird z. B. im Scherzo die in Hindemiths Sonaten häufig anzutreffende Unisono-Schreibweise im Klavier dadurch verzerrt, daß die untere Linie über längere Strecken um einen Ton absinkt. Diese Technik sowie der allgemein hohe Dissonanzgrad der Harmonik erinnern an einige der kühnsten frühen Werke Hindemiths. Die einzige andere Sonate für ein Streichinstrument mit Klavier ist die für Kontrabaß, ein knappes, unproblematisches und reizvolles Werk. Den Löwenanteil der thematischen

Entfaltung hat begreiflicherweise das Klavier, dessen vorwiegend durchsichtiger und beweglicher Satz das tonliche Gewicht und die mangelnde Flexibilität des Partners ausgleichen soll. Die Sonate beginnt mit einem rondoartigen Allegretto, dem ein kurzes Scherzo folgt. Der letzte Satz, eine Reihe von Variationen, wurde bereits beschrieben.

Die Bläsersonaten bilden eine geschlossene Gruppe. Obwohl sie innerhalb eines Zeitraums von fünf Jahren entstanden, könnten sie doch — wie die frühen Streichersonaten op. 11 — zu einem einzigen Opus gehören. Mit Ausnahme der Oboensonate stehen merkwürdigerweise alle entweder in B oder in F. Die Sonaten für Oboe, Englischhorn und Fagott wurden formal schon erläutert. Die beiden restlichen Holzbläser-Sonaten sind viersätzig, in der Anlage mehr oder weniger traditionell, dabei einfach und melodios. In der Stimmung ist die Klarinettensonate etwas energischer und nachdrücklicher. Die Flötensonate endet mit einem kurzen Marsch, der in derselben, leicht anspielenden Art an den ersten Satz erinnert, wie es — wenn auch weniger direkt — bei der Coda der Fagottsonate der Fall ist. Eine wesentlich direktere thematische Verwandtschaft verbindet die Ecksätze der Posaunensonate, beides gewichtige, fanfarenartige Stücke, zwischen die sich ein durchsichtiges Allegretto grazioso und ein scherzohafter, „Lied des Räufbolds“ benannter Satz einfügen. Die Natur der Blechbläserinstrumente bedingt auch in den Sonaten für Trompete und Horn einen ähnlich massiven Stil. Abgesehen von ein oder zwei besonders charakteristischen Stellen erinnert die Trompetensonate allerdings des öfteren an den Stil der gewichtigsten unter den Holzbläser-Sonaten: der Klarinetten-Sonate. Die Trompetensonate ist dreisätzig, im zweiten und dritten Satz alternieren verschiedene (wenn auch nicht ausgesprochen gegensätzliche) Tempi. Im zweiten Satz alterniert ein Moderato im Dreivierteltakt mit einem gavotteartigen, schnellen Teil. Der dritte Satz ist ein Trauermarsch mit einem langen Trio-Mittelteil „Ruhig bewegt“, einer abgewandelten Reprise des Marsches, und einer Coda, in der die Trompete eine choralartige Melodie, „Alle Menschen müssen sterben“, spielt. Dieser Teil könnte Honegger zu dem Schluß seiner Streichersinfonie inspiriert haben, denn auch dort spielt eine Trompete die abschließende Choralmelodie. In der Hornsonate bleibt dem Klavier ein wesentlich größerer Spielraum. Der abwechslungsreiche Klavierpart umspielt die breiten, ausdrucksvollen Melodielinien des Horns und trägt gleichberechtigt zur thematischen Entfaltung des Werkes bei.

Vom Standpunkt des Zuhörers aus betrachtet, sind sich diese elf Sonaten stilistisch mitunter zu ähnlich. Den Spieler jedoch, der sich ausschließlich oder hauptsächlich mit ein oder zwei für sein

spezielles Instrument geschaffenen Werken beschäftigt, kümmert dies weniger. Die Sonaten sind durchweg lohnend und dankbar zu spielen, im Gegensatz zu den frühen Streichersonaten übersteigt ihr Schwierigkeitsgrad niemals die Möglichkeiten eines Durchschnittsmusikers. Obwohl sie im Konzert nur selten gespielt werden, haben sie doch ihr Publikum, vermutlich sogar ein größeres als die meisten anderen modernen Sonaten. Auf die Quartette und sonstigen Ensemblestücke, deren technische Anforderungen weit höher liegen, trifft dies nicht in diesem Maße zu. Das häusliche Musizieren der Amateure ist im Aussterben begriffen. In der Langspielplatte und Rundfunkübertragung hat die Kammermusik ein neues und ideales Medium gefunden. Hier wird dem eifrigen Amateur die Möglichkeit geboten, daheim mit der Partitur in der Hand zuzuhören und dabei fast dieselbe Genußnutzung zu empfinden, als wäre er selbst am aktiven Musizieren beteiligt. Schwierigkeit bildet keinen Hinderungsgrund mehr für die Popularität eines Quartetts. Am klarsten ist dies am Beispiel Bartóks ersichtlich, dessen Streichquartette nicht nur die schwierigsten, sondern auch die populärsten sind. Hindemiths Quartette, die eher Kompositionen für Hörer als für Spieler sind, haben trotz ihrer Verdienste und trotz des Vorzugs, eine wesentliche Werkreihe darzustellen, diese Popularität noch nicht erreicht. Es ist auch nicht anzunehmen, daß dies jemals der Fall sein wird. Die einer Reihe von Werken inhärenten gegenseitigen Schlüssel und Verbindungen tragen unausweichlich zum Interesse an den Einzelgliedern

bei. Sie verleihen auch dem Gesamtkomplex — so bald ein oder zwei Werke Aufmerksamkeit erregt haben — eine größere Chance, sich zu etablieren, als es einem isoliert dastehenden Einzelglied möglich ist. Bartóks sechs Quartette haben sich zweifellos auf diese Art gegenseitig geholfen.

Hindemiths Quartette sind leider nicht — wie die Bartóks — gleichmäßig über seine Karriere verteilt und verdeutlichen daher auch nicht das Wertvollste aller reifen Stationen seiner Entwicklung. Die beiden ersten entstanden ziemlich früh und gemahnen im Stil noch viel an Wagner. Die beiden nächsten folgten sehr schnell, lange bevor Hindemith dreißig Jahre alt war. Das dritte Quartett, das gelegentlich die Chance hatte, ein Repertoirestück zu werden, wirkt heute nicht mehr so erregend und meisterhaft wie bei seinem ersten Erscheinen. Dem wertvolleren vierten Quartett gelang es unverständlicherweise nicht, den Enthusiasmus der Spieler oder Hörer zu erwecken. Wenn überhaupt, dann hat jetzt das fünfte Quartett als schönstes, stilistisch ausgeglichenes und formal vollendetstes Werk der ganzen Reihe die größte Chance, sich und damit auch den anderen Quartetten einen Platz im Repertoire zu erobern. Hätte in der Tat das sechste Streichquartett denselben Standard durchgehend bewahrt, so wäre der Kampf vielleicht bereits gewonnen. Er ist noch nicht verloren, und vielleicht bedarf es nur eines weiteren Werkes von der Qualität des fünften Quartetts, um eine Entscheidung herbeizuführen und das Interesse an allen anderen neu zu beleben.

Aus dem Englischen von Manfred Gräter

Melos berichtet:

Hindemith dirigiert seine neue Oper

„Die Harmonie der Welt“ in München uraufgeführt

„Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen.“ Die Quintessenz von Goethes „Faust“ erfährt in Hindemiths Oper „Die Harmonie der Welt“ neue Abwandlung. Ein „mit nebelhaften Umhängen und mit Tausenden kleinster Lichter bedeckter“ Chor singt beim Tode Keplers: „Er suchte sein Leben der Harmonie anzugleichen, es ihr zu nähern, sich so zu besinnen, sich zu erheben, mehr kann kein Geschöpf erreichen.“

Hindemith, der wie in „Mathis der Maler“ sein eigener Textdichter ist, wendet sich einem philosophischen Stoff zu, welcher der Musik eine umfassende Bedeutung einräumt. Wenn Kepler als Sinn des Seins eine vom Schöpfer gewollte Harmonie annimmt, die sich im Lauf der Gestirne offenbart und auch auf die menschliche Seele einwirkt, so greift er auf uralte Vor-

stellungen des Einsseins von Kosmos und Musik zurück. Schon die Philosophie der Chinesen und Griechen kannte die Harmonie der Sphären, an die Kepler anknüpft, wenn er sagt: „Gib dem Himmel Luft, und es wird wirklich und wahrhaftig Musik erklingen.“

In Hindemiths Oper treten neben die philosophischen auch realistisch-schildernde und zeitkoloristische Elemente. Der Aufbau erinnert gelegentlich an Musorgskys „Boris“, und wie dort wird die Hauptfigur oft durch andere Gestalten verdeckt. Bisweilen besteht zwischen den einzelnen Bildern kaum noch eine dramatische Verknüpfung.

Mit schärfsten Kontrasten stellt Hindemith Szenen einander gegenüber: das Volk in den Straßen Prags, die gespensterhafte Atmosphäre eines nächtlichen Friedhofs, plötzlich überblendet von Kaiser Rudolfs



»Die Harmonie der Welt«
von Paul Hindemith.

Im Vordergrund
Max Proebstl als Staremborg,
Josef Knapp als Hitzler und
Josef Metternich als Kepler

Prager Burg, dann das Studierzimmer Keplers, ein Elendsviertel, Kirchgang in einer Kleinstadt, eine Familienszene in Keplers Haus und unmittelbar darauf den dumpfen Fanatismus eines Hexenprozesses.

Der schnelle Wechsel der Schauplätze ergibt einen bunten Bilderbogen zur Kulturgeschichte der ersten Dezennien des siebzehnten Jahrhunderts, einen gewichtigen Hintergrund für charakteristische Repräsentanten der Zeit. Hierbei dreht es sich weniger um die Darstellung persönlicher Lebensschicksale als um die Verinnbildlichung geistesgeschichtlicher Zusammenhänge.

Neben die großen historischen Figuren eines Kepler und Wallenstein treten Gestalten, die zwar im Buch der Geschichte ungenannt blieben, aber die breite Fülle der Zeit lebendig machen. Hindemith unternimmt dabei den Versuch, einen Querschnitt zu geben durch eine unruhvolle Zeit, die bestimmt wurde von Reformation und Gegenreformation, von politischer Ohnmacht und ehrgeizigen Generalen, von Hexenwahn und von der großen Krise, die durch den Zwiespalt zwischen dem stürmisch fortschreitenden Wissen und der „ewigen Wahrheit“ des Glaubens aufgebrochen war.

Geist und Ungeist sind die beiden Pole, um die sich die Figuren der Handlung sammeln. Die erste Gruppe wird am reinsten von Kepler, dem Sinn- und Gottsucher, verkörpert. In seinem Charakter vereinen sich lautere Gesinnung und Wärme des Empfindens; er ist der humane Mensch schlechthin. Gleich ihm ist Kaiser Rudolf II. ein Idealist. Während aber Kepler den Menschen in die Harmonie der kosmischen Gesetze einbezogen sieht, gelingt es dem Kaiser nicht, die Fesseln seines eigenen Ichs zu sprengen, das in der Welt nur Chaos und Sinnlosigkeit zu sehen vermag. Er kapselt sich ab und gerät in den Zwiespalt zwischen Realität und einer von ihm aufgebauten Scheinwelt. Weil er

keinen Sinn im Weltgeschehen sieht, wird er tatenlos, und da er tatenlos ist, wird er machtlos. Der schärfste Gegensatz zu Keplers reinem, auf keinen Zweck gerichtetem Streben ist der Utilitarier Tansur, der dem Profit nachjagt und für den „der Mittelwerte Sieg“ die vollkommene Harmonie ist. Für ihn gibt es keinen ideellen Wert und infolgedessen auch keinen Glauben. Seine intellektuelle Skepsis verstummt auch nicht vor seinem Förderer Wallenstein. Eine Tansur benachbarte Figur ist Keplers Schüler Ulrich, begabt, aber zu schwach, um sich ganz dem Geist zu überantworten, ein zwiespältiger Streber, eitel, empfindlich, neidisch und rachsüchtig. „Der Zufall ist's, der die Welt regiert“, heißt seine These.

Der große Wallenstein hingegen glaubt, Glück und Erfolg (was für ihn identisch ist) berechnen zu können. Sein großes Ziel, Deutschland zu einigen, entspringt nicht idealistischem Wollen, sondern persönlichem Ehrgeiz. Hindemith kommt damit der historischen Figur näher als Schiller in seinem Drama. Trotzdem schwankt auch hier die Zeichnung des Charakters. Sie reicht von brutalem Zynismus, der von einem Krieg um des Krieges willen spricht, zu einer Toleranz, die an Marquis Posa gemahnt, wenn sie „Duldsamkeit, die den Gedanken frei macht und jedem seine Überzeugung läßt“, fordert.

Scharf umrissen sind die Nebenfiguren: der starre, orthodoxe Hitzler („was mir verordnet ist, führ' ich aus“), die im dumpfen Aberglauben befangene Mutter Keplers, der herzlose, nüchterne Bruder, die hingebungsvolle Susanna, welche intuitiv die Größe Keplers fühlt.

Aufgaben verschiedenster Art fallen dem Chor zu. Teils ist er das Volk in Prag, in Linz, im württembergischen Güglingen, stellt Studenten, Offiziere, Vornehme, Kurfürsten und ihre Parteigänger dar, teils hat er übermenschliche und mystische Funktionen. Geheim-

Die Harmonie der Welt

Oper in fünf Aufzügen

Text und Musik von
Paul Hindemith

ERSTER AUFZUG

Prag: Ein Zimmer in Keplers Haus

a tempo **B**
p
Konntest du's nicht in den Sternen

a tempo
p

frei
Kl. Sus. le - sen?
mit Bezug auf den Kaiser
Kepler *p* Was sich dort zeigt ist un - klar, Selbst einem un - ge-trüb-ten We - sen. Ach,
frei
pp
p
er singt ihr zum Trost ein Lied^{*)}

Ruhig bewegt (♩ bis 72)
Kepler leib-lich Aug, du schwach Ge - mächt, Dein Sehen ist nur Spie - gel - fecht In
wirst, wenn hie dein Schein er - bleicht, Von Angesicht zu An - ge - sicht Das

mp

^{*)} Dieses Trauerlied ist einem Originalgedicht Keplers entnommen, das er 1611 auf den Tod seiner Frau und seines Söhnchens schrieb. Die Melodie ist etwas jüngeren Datums: sie ist von Joh. Herm. Schein, der sie 1627 für einen ähnlichen Trauerfall in seiner Familie komponierte.

1. 2. **C**

Keppler

diesen finstren Au - en. Du Glaub si - - cher-lich, Nit fürch -

e-wig Licht er-schau - en.

1. 2.

p *p* *mp*

Keppler

- - te dich, Laß dir nicht kind - lich grau - - - en.

mf *p* *pp*

Kleine Susanna

fortfahrend

Kl.Sus. Ach Mensch, du lebst ein ste - ten Tod. Zum

sempre pp

Kl.Sus. wah - ren Le - ben Ster - - bens - not Tut nur den An-fang brin - -

D

Sus. *-gen.* Auf ein-mal wirst du wie ein

Sus. Korn Zum ewi-gen Le-ben neu - ge - born, Durch

Sus. *mp* Christum. mag's ge - lin - gen. Wünsch dir kein

Sus. *p* Weil! — Durch Ster - ben eil, Zum *pp*
 Kepler Zum

E

Kl.Sus. *frei*
Le - - - ben durch - zu - drin - - - - - gen.

Keppler *faßt sich p*
Le - - - ben durch - zu - drin - - - - - gen. Nun

pp *frei*

Kl.Sus. *die Kleine umarmt und küßt Keppler und geht ab*

Keppler
geh, *3* tammle dich mit den an-dern. Und schick mir den Ulrich.

pp *p* *3*

Keppler *pp*
Herr, zeig-test du mir doch, wie das Leid - Sich der Gü - te - - - - - dei - ner Schöp-fung ein - reiht.

pp

nisvolle Stimmen vom Mond ertönen, geben diesem Gestirn eine überirdische geistige Bedeutung im Gegensatz zu der irdisch-kindlichen der kleinen Susanna, die ihn naiv als Lebewesen anspricht, und zu der unterirdisch-dämonischen der Katharina, die lunatischer Magie verfallen ist. Zum Schluß preist ein himmlischer Chor — Personifikation der Milchstraße — die kosmischen Zusammenhänge.

Diese Schlußszene versinnbildlicht erst im eigentlichen Sinne die „Harmonie der Welt“. Die sechs der Sonne am nächsten stehenden Planeten treten auf, dazu Sonne und Mond, alle beziehungsreich verkörpert von den Personen, die im Stück aufgetreten sind. Sie alle vereinigen sich in einem Sternenreigen von barocker Pracht zu einem Chorus mysticus, der noch einmal als Apotheose das große Thema des Werkes, die sinnvolle Ordnung des Kosmos, in die auch der einzelne Mensch und sein Schicksal einbezogen sind, verherrlicht.

Es mag paradox erscheinen, daß sich in einer Oper „Die Harmonie der Welt“, vom Finale abgesehen, fast nur eine Schilderung ihrer Disharmonie findet. Noch bedeutsamer ist, daß in einem Werk, das einen großen Forscher verherrlicht, letzten Endes die Fragwürdigkeit allen Forschens dargestellt, der tragische Konflikt zwischen Forschenmüssen und der quälenden Erkenntnis, trotzdem nie ans Ziel zu kommen, aufgerissen wird. Im mystischen Schlußchor heißt es: Traum, Ahnung und gläubiges Gebet erschließen mehr vom Weltwissen als Wissen, Suchen und Lernen. Dieses Fazit überrascht, da in der Oper zuvor das Forschen Keplers ins Ethische und Positive gedeutet wurde und Kepler bei seinem kühnen Eindringen in die Geheimnisse der Sternenvelt immer die Demut vor dem Allerhöchsten wahrte. Nachdem er sein ganzes Leben lang mit großem, sittlichem Ernst allen Anfechtungen zum Trotz seine Lehre von der Identität der kosmischen und der irdischen Lebensgesetze vertreten hat, läßt ihn Hindemith in seiner Todesstunde für seine eigene Person dies alles wieder in Frage stellen und ihn resigniert mit den Worten sterben: „Vergeblich — das wichtigste Wort am End, das man als Wahrheit tiefinnerst erkennt.“ Diese Skepsis befremdet zunächst, da man Keplers ganzes wissenschaftliches und ethisches Bemühen widerrufen sieht. Selbst sein Glaube an ein besseres Jenseits erscheint nun fragwürdig — als Vorstufe zur himmlischen Harmonie kann ein wie immer geartetes irdisches Leben niemals vergeblich gewesen sein. In der Schlußapotheose wird die Skepsis gegenüber dem Forschen Keplers zunächst beibehalten: „Antwort auf das große Warum werdet ihr auch so nicht erhalten. Beispiel sei uns jener Mensch Kepler“, singt der himmlische Chor. Aber gleich darauf werden Kepler und sein Weib Susanna verherrlicht, nicht wegen der Forscherarbeit, wohl aber ob der Reinheit ihrer Gesinnung: „Nichts hätte ihnen, die Menschen waren, den Irrtum erspart. Doch was ihr demütiger Geist ersah, träumend, ahnend, glaubend, betend, und ihr Bereitsein, dem zu dienen, das hob sie weit über Menschenart.“

Die Musik Hindemiths ist fest in der Tonalität — gleichsam das musikalische Korrelativ zur Sternens- und Weltenharmonie — verankert. Ein Bogen spannt sich vom ersten E des unruhvoll aufgewühlten Beginns bis zum strahlenden E-Dur-Akkord der Schlußapotheose. Dazwischen werden in meist schnellem Wechsel fremde und benachbarte Tonarten durchlaufen, allerdings ohne daß eine Tonartensymbolik erkennbar ist. Unverbrüchlich bekennt sich Hindemith zur Tradition.

In der Dichte des polyphonen Gewebes ist Reger spürbar, im machtvollen Pathos Bruckner. Dazu treten die bei Hindemith gewohnten musikalischen Elemente: Marschrhythmen, dumpfe Stakkati tiefer Posaunen- und Tubenakkorde, Quartanmelodik, Vorliebe für solistisch geführte Holzbläser sowie schließlich lyrische Kontraste mit espressiver nachromantischer Chromatik. Die dramaturgische Anlage des Textes als Epos und Bilderbogen hätte eine ihr konforme musikalische Gestaltung verlangt. Hindemith versucht, den Stoff mit den Mitteln des Musikdramas zu bewältigen. Auch diesen Stil durchstößt er immer wieder. Zwar beherrscht eine bei ihm ungewohnte rezitativische Textbehandlung lange Strecken, aber dann wuchern wieder in dem nie abreißenden musikalischen Fluß Fugati und Kanons, die lediglich absoluten musikalischen Gestaltungsprinzipien gehorchen und sich dadurch gegen den ohnehin schwer überschaubaren Handlungsablauf stemmen. So ist dieser bisweilen kaum noch verständlich, und der Zuschauer folgt den Vorgängen nur mit ehrfurchtsvoller Langeweile.

Hie und da decken sich szenische und musikalische Gestaltung. Im Hexenprozeß wird eine atmosphärische Verdichtung der dramatischen Situation erreicht durch die gehässige Prägnanz der Chöre, die lastenden liegenden Bässe, die schreckhaften Zwischenrufe des Blechs. Der Versammlung der Kurfürsten geben Variationen über das alte Kriegsglied „Es geht wohl zu der Sommerzeit“ die gewichtige Strenge. Die kosmische

»Die Harmonie der Welt«

Josef Metternich als Kepler, Hertha Töpfer als Mutter.



Apotheose baut auf einer feierlichen Passacaglia auf, die zum Schluß allerdings nicht in eine geistig-hymnische, sondern mit Glockenklang und Beckenschlag in eine äußerlich-materielle Steigerung einmündet.

Der Rahmen der Aufführung — sie bildete den glanzvollen Auftakt der Münchner Opernfestspiele, die damit zum ersten Male in ihrer mehr als fünfzigjährigen Geschichte mit einer Uraufführung eröffneten — entsprach der künstlerischen Wichtigkeit des Ereignisses. Schon der Zwischenvorhang von Helmut Jürgens — auf kaltem, bläulichem Grund eine monumentale Darstellung der Planetenbahnen — deutet den kosmischen Bezug des Werkes an. Die Bühne wird durch ein mächtiges Podest in Oktaederform in zwei Spielflächen geteilt. Mehr als ein Dutzend Bilder baut Jürgens auf ihnen auf, die zur wuchtigen Folie des Geschehens werden.

Der Regisseur Rudolf Hartmann steht vor der schwierigen Aufgabe, eine theaterfremde und wenig sinnfällige Handlung deutlich machen zu müssen. Einige Figuren erhalten ein Profil, einige Szenen werden durchblutet, vieles aber bleibt spröde und unlebendig. Im Absonderlichen — halb Mummenschanz, halb majestätisches Zeremoniell — bleibt die kosmische Apotheose stecken. Die Planeten treten im Stil des Barocktheaters als Allegorien mit pompösen Gewändern und gewaltigen Federbüschen auf. Aber das mysteriöse Zwielicht wiederum ist modern, widerspricht dem Glanz und der Lichtfülle barocker Prachtentfaltung.

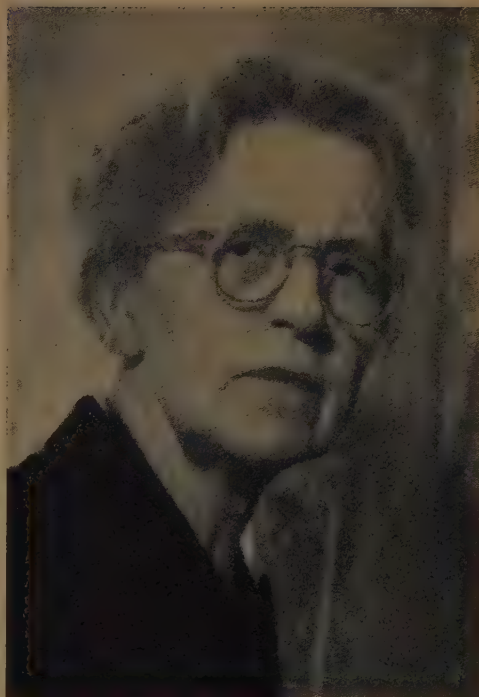
Auf hohem Niveau stehen die Leistungen der Sänger. Herrlichen Wohllaut entfalten Josef Metternich als Kepler, Hertha Töpfer als Katharina, Marcel Cordes als Tansur und Kieth Engen als Kaiser. Mit zartem, lyrischem Schmelz singt Liselotte Fölser die Susanna. Richard Holm gelingt es als Wallenstein, die vielleicht einzige Gestalt auf die Bühne zu stellen, die auch dramatisch zu interessieren vermag. In den übrigen Rollen bewähren sich Luise Camer, Karl Hoppe, Josef Knapp, Max Proebstl, Franz Klarwein, Albrecht Peter und Rudolf Wünzer; blaß bleibt Kurt Wehofschtz als Ulrich. Der von Herbert Erlenwein einstudierte Chor bewältigt seine schwierigen Aufgaben sicher und temperamentvoll.

Paul Hindemith steht selbst am Pult und dirigiert mit der ihm eigenen Mischung von Intensität und Sachlichkeit. Ein internationales Premierenpublikum begrüßte ihn bereits bei seinem Erscheinen mit lebhaftem Applaus, der sich zum Schluß zu herzlichen Ovationen steigerte.

Helmut Schmidt-Garre

Berios „Allelujah“ in Köln

Im letzten Konzert der Reihe „Musik der Zeit“ des Westdeutschen Rundfunks Köln wurde das Orchesterwerk „Allelujah“ des 27jährigen Italieners Luciano Berio uraufgeführt. Noch schwerer als in dem ebenfalls in dieser Konzertreihe erschienenen Orchesterwerk „Nones“ (Die neunte Stunde) läßt sich hier eine Beziehung zwischen dem Titel und dem strukturellen Klangbild finden, dessen ständig sich wandelndes akustisches Material „im Sinne einer fortwährenden ‚jubilatione allelujatica‘ verstanden werden soll“. Ausgangspunkt ist eine „Initialstruktur“ von 21 Takten, die ständig wiederkehrt, ohne bloß Wiederholung zu sein; vielmehr handelt es sich um akustische Verwand-



Naja Boulanger,

die international bekannte Lehrerin vieler moderner Komponisten, wurde am 16. September 70 Jahre alt

lungen im Sinne eines sich dialektisch fortzeugenden Materials. Zur Realisierung dieser Klangstrukturen verwendet Berio sechs Orchestergruppen, die etwa den Lautsprechergruppen der elektronischen Musik entsprechen und als kontrastierende Klangfamilien zusammengefaßt sind. Das Ergebnis ist ein „punktuell“ Mosaik von reicher Klangfarbenentfaltung, bald dicht und spitz, bald extrem verdünnt, quantenhaft hervorschießend und dann wieder zu langgezogenem Hall beruhigt. Die kompositorische Situation ist eindeutig: hier der freie Komponist, dort die gesteuerten Elemente, Berios geistige Intensität ist im kalkulierten Aktionsprogramm immer spürbar. Merkwürdig bleibt, wie wenig er die Funktion der Pause, der „tönenden Stille“, mit einkalkuliert hat (darin sehr unterschieden von Stockhausen, dem das Werk gewidmet ist). Ein Einwand ist nicht von der Hand zu weisen: daß sich jene akustische Variationstechnik trotz der eigentümlichen Orchestergruppierung für den Hörer nicht sinnfälliger genügt realisiert.

Bewundernswert war die Wiedergabe des Werkes durch das Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester unter der Leitung des jungen Wiener Dirigenten Michael Gielen, der das Stück nach kurzer Pause wiederholte. Vor der Uraufführung hörte man Hans Erich Apostels Orchesterballade op. 21 (1956), ein düster gestimmtes, die gut entwickelte Exposition nicht durchhaltendes Werk aus der Berg-Nachfolge, und die fast unbekannt gebliebenen, dennoch großartigen Orchesterlieder op. 22 von Schönberg, ebenso differenzierte wie hoch-expressive Gebilde, von Gielen und der Solistin Hertha

Töpfer überlegen dargeboten. Den Beschluß des musikfestlich großen Abends machte Bartóks Erstes Klavierkonzert. Geza Anda spielte das unverblaßte, wahrhaft elementare Werk mit hinreißender Bravour. E.

Junge holländische Komponisten besuchen Mainz

Mit zwei Abenden zeitgenössischer Musik trat das „Staatliche Institut für Musik“ in Mainz wieder vor die Öffentlichkeit. Unter seinem Direktor, Ernst Laaff, ist es zu einer Stätte regelmäßiger Pflege neuer Kunst geworden, die in Orgel-, Klavier- und Kammermusik-Abenden beharrlich wiederkehrt. Diesmal gab es zwei Austauschkonzerte mit jungen holländischen Künstlern, die jetzt ihren Gegenbesuch machten, nachdem das Collegium musicum der Mainzer Universität kürzlich auf einer Konzertreise durch Holland zeitgenössische deutsche Komponisten aufgeführt hatte. Den Austausch hatte die Stiftung „Gaudefamus“ in Bilkhoven organisiert, deren Direktor W. A. F. Maas sich seit Jahren um die Förderung der jungen Musiker Hollands verdient macht, besonders durch die jährliche Veranstaltung nationaler und internationaler Wochen mit Neuer Musik.

Das Streichquartett dieser Stiftung, bestehend aus den vier Konzertmeistern des Hilversumer Rundfunk-Orchesters, bestritt den ersten Abend mit drei Quartetten. Zwei 22jährige holländische Komponisten kamen zuerst zu Wort: Han van Vlijmen und Peter

Schat; dann folgte als 35jähriger Henk Stam mit seinem wesentlich stärker traditionsgebundenen Opus. Merkwürdigerweise ist die Zwölftönigkeit der jüngsten Generation in Holland weit mehr dem Geiste der Spätromantik verbunden, als es bei uns der Fall ist; aber diese innere Bindung wirkt nicht wie eine stilistische Abhängigkeit, sondern eher wie eine für die Holländer typische künstlerische Außerung. Vom gleichen Ernst und Streben zeugte auch die Diskussion nach dem Konzert in der Universitätsaula, bei der alle drei Komponisten Aufschluß über ihre Arbeit und ihre Absicht gaben. Reicher Beifall belohnte die Ausführenden: Jos Verkoeyen und Jan Breejaart, Jan van der Velde und Johan Vogtschmidt. Die hohe Qualität ihrer Interpretation bewog die Hörer, um Wiederholung des ersten Quartetts zu bitten.

An einem zweiten Abend hörte man neue Werke für Violine und Klavier, zunächst von Henk Stam eine Violin-Sonate, eine Suite und die dritte Klavier-sonatine. Der Pianist Wim van Overeem bot die interessanten und klar gestalteten Klavier-Kompositionen mit überzeugendem Ausdruck und sicherem Formgefühl, der Geiger Jos Verkoyen erwies sich als versierter Kammermusikspieler von absolut zuverlässiger Finger- und Bogentechnik sowie mit werkdienender Zurückhaltung. Drei Kompositionen von Ton de Leeuw, der kürzlich für ein radiophonisches Oratorium den Prix Italia erhielt, bildeten den Beschluß: fünf Klavier-Etüden, eine Sonatine und eine Sonate für Violine und Klavier. Dieser junge Musiker, dessen Etüden wohl zum Interessantesten der beiden Konzerte gehörten, wird gewiß noch von sich reden machen. ut.

Berichte aus dem Ausland:

Opera buffa nach Molière

Uraufführung von Liebermanns „Schule der Frauen“ in Salzburg

Der lange Opernfrühling 1957, der im Mai mit Werner Egks „Revisor“ in Schwetzingen so heiter anhub, ist im August in Salzburg nicht minder heiter zu Ende gegangen. Die diesjährige Festspiel-Uraufführung galt dort Rolf Liebermanns „Schule der Frauen“, d. h. genauer gesagt, der dreiaktigen Fassung jenes Einakters, den der Komponist ursprünglich im Auftrag der Louisville Orchestra Society geschrieben hat und der am 3. Dezember 1955 in der im Staate Kentucky gelegenen amerikanischen Stadt zum ersten Male in Szene ging. Daraus erklärt sich die etwas umständliche Entstehungsgeschichte der endgültigen Gestalt der Opera buffa: Der von Heinrich Strobel nach der Komödie „L'École des Femmes“ von Molière verfaßte Text wurde von Elisabeth Montagu ins Englische übersetzt und von Liebermann in englischer Sprache komponiert. Die deutsche Rückübersetzung von Hans Weigel hat Strobel dann zu drei Akten erweitert, und Liebermann ergänzte entsprechend die Partitur, die nunmehr wie-

der zum deutschen Text geschrieben werden mußte. Gott sei Dank ist von dieser Umständlichkeit in der definitiven Fassung nichts zu spüren; das in eine geistvoll-elegante klingende Plaisanterie umgewandelte Lustspiel präsentiert sich in seiner Knappheit und Grazie wie aus einem Guß und läßt erkennen, daß die Absicht der Autoren von vornherein auf eine dreiaktige Konzeption ausging (auch in dieser Gestalt dauert die Oper kaum anderthalb Stunden).

Sie beginnt mit einem reizenden Einfall: gegen Schluß der Ouvertüre erscheint aus einer Seitenloge am Proszenium im Kostüm eines olympischen Akademikers Monsieur Poquelin, nachmals berühmt unter dem Namen Molière, um zu sehen, wie die „jungen Leute“ aus dem 20. Jahrhundert seine alte Komödie als Oper „zugerichtet“ haben. Und siehe da, die musikalische Adaption gefällt ihm so gut, daß er sich gleich entschließt, mitzuspielen, als der Darsteller des Dieners Alain aus irgendeinem Grund seinen Auftritt verpaßt.

Des weiteren greift er als das alte Weib, das die süße kleine Agnes in Liebesdingen berät, sowie im Schlußtableau als ihr aus Amerika zurückkehrender und die ersehnte Ehe stiftender Vater in die Handlung ein — immer also als der Freund und Helfer der jungen Liebenden gegen den alten, tyrannischen Arnolphe (den der historische Molière übrigens gespielt hat). Der Dichter, die Phantasie im Dienst der Liebe herrufend, zugleich als Darsteller auch in einer richtigen Deus-ex-machina-Rolle die glückliche Lösung herbeiführend: Das ist der operndramaturgisch zündende Gedanke in Strobels Molière-Paraphrase, die wieder auf dem von ihm so geschätzten Kunstmittel der romantischen Ironie beruht, die Handlung zu durchbrechen und den illusionären Kontakt des Publikums mit der Bühne durch die (scheinbare) Improvisation aufzulösen. Diese Ironie legitimiert auch den witzigen Anachronismus, das Stück in einem fugierten Finale mit einem Zitat von Beaumarchais zu schließen, der ein gutes Jahrhundert nach Molière gelebt hat: *„Voulez-vous donner de l'esprit à une sotte? Enfermez-la!“*

Das ist nicht das einzige Mal, daß Beaumarchais in der „Schule der Frauen“ zitiert wird. Wenn Poquelin-Molière sich als „Monsieur Henri“ als Vater der Agnes zu erkennen gibt, und diese mit ihrem Liebhaber Horace und Arnolphe ein parodistisches Terzett „Ich bin seine Tochter, er sagt es ja selbst“ anstimmt, freut sich das ganze Theater über das „Figaro“-Zitat und die über Beaumarchais-Daponte dargebrachte Huldigung an Mozart. Und damit ist die Tradition angezeigt, in die sich Liebermann mit seiner Opera buffa stellt. Nicht im Sinne einer Stilkopie, versteht sich; wer wäre so vermessen, so nährisch oder so geschmacklos, Mozart zu kopieren? Aber es ist der Geist, in dem sich etwa auch Busoni im „Arlecchino“ zur Musik des 18. Jahrhunderts bekannt hat. Mit dodekaphonischem wie tonalem Material frei umgehend, schreibt Liebermann für ein kleines Kammerorchester eine Musik von höchster Klangdelikatesse, feingliedrig und durchsichtig, voller Brio und dezentem Sentiment; eine Musik, die sich die Brillanz der Zerbietta-Szenen aus der „Ariadne“ und die Lockerheit des Konversationsstils im „Capriccio“ zum Vorbild genommen hat, in der Diktion und Klangfärbung aber völlig unstraußisch ist. Eher glaubt man in der Art, wie Liebermanns Formtypen des 17. und 18. Jahrhunderts, etwa Gigue und Gavotte, aufgreift und in seine persönliche Handschrift überträgt, eine Beziehung, zu Ravels „Tombeau de Couperin“ zu entdecken — in der filigranen Feinheit des durchweg melodisch geführten Stimmgewebes, in der Klarheit der Struktur und der Eleganz der Linie: Eine Musik auf Taille, sozusagen.

Es ist eine Oper für schöne Stimmen, sehr kantabel für alle sechs Partien geschrieben. Das Melos trägt nicht nur die Arien und Ensembles, sondern auch das stets arios gehaltene Rezitativ. Auch im Orchester herrscht die solistisch hervortretende Streicher- und Holzbläser-Kantilene, umspielt von geschmeidigen Figurationen des Cembalos, das die geschäftige Aufgeblasenheit des Herrn Arnolphe (ebenso wie seine gestelzte Würde mit steifen „agréments“) klanglich sehr witzig glossiert. Einen der apartesten Reize der Partitur bildet das in der Mittelloge spielende kleine Orchester von acht Bläsern, das Poquelin-Molière charakterisiert, wenn er in eigner Person spricht, während er, sobald er als Figur der Komödie erscheint, mit im Klangraum des Hauptorchesters agiert: eine



»Die Schule der Frauen«

Anneliese Rothenberger als Agnes und Kurt Böhme als ihr eifersüchtiger Bewacher Arnolphe.

„stereophonische“ Klangdisposition, die sehr treffend zwischen dem an den „Ort der Handlung“ gebundenen Schauspieler und dem der Lokalität des Métiers elysäisch entrückten Dichter Molière unterscheidet und also weit mehr ist als nur ein artistischer Effekt. Glanzpunkte der Partitur sind das Duettino Arnolphes und Poquelins über das griechische Alphabet, das Quintett im zweiten Akt, in dem eine rasche Parlando-Aktion des alten Toren und seiner Bedienten eine weitgeschwungene lyrische Vokalise des Liebespaares rhythmisch pikant kontrapunktiert, und die bravouröse Parodie einer Aria affettuosa, in der Agnes mit glitzernden Koloraturen, Läufen und Trillern ihrem wilden Primadonnenschmerz über den vermeintlichen Tod ihres Horace mit erlesener Unnatur Ausdruck gibt.

Die Aufführung im Landestheater setzte die Linie jener Salzburger Delikatessen, die Oscar Fritz Schuh und Caspar Neher mit ihren Mozart-Inszenierungen und (vor drei Jahren) mit ihrem „Don Pasquale“ geschaffen haben, aufs glücklichste im Bereich des zeitgenössischen Musiktheaters fort. Die Elemente der Molièreschen Typenkomödie werden virtuos mit denen der Opera buffa verschmolzen. Die Commedia dell'arte spielt mit hinein, wenn das Dienerpärchen George (sehr drollig und reizend Christa Ludwig) und Alain-Poquelin (Walter Berry) sich in puppenhaften Gesten bewegt; der Maschinenzauber der Barockoper wird mit ironischer Perfektion in Gang gesetzt, wenn sich die aus dünnen, pastellfarbenen Latten jalouseartig gefügten Häuschen im Finale in das Schiff verwandeln, auf dem Monsieur Henri zum guten Ende gleich einem Meeresgott aus Amerika zurückkehrt. Der großartige Wiener Bariton Walter Berry macht das mit einer jo-

vialen Grandezza, die eine Variante jener Distinktion ist, mit der er den großen Molière verkörpert; in den verschiedenen Verwandlungen des Schauspielers Poquelin ist er voll komödiantischer Laune. Kurt Böhmes baßgewaltiger Arnolphe: ein Monument törichter Eitelkeit, nicht ohne grandseigneurale Momente, wenn er am Schluß gute Miene zum verlorenen Spiel macht (der Griesgram, als der er im Text geschildert wird, ist er freilich nicht; dazu ist sein Humor zu süffig). Nicolai Gedda, tenorglänzend, brachte die hübsche Einfältigkeit eines der stets ein wenig geckenhaften, blindlings verliebten jungen Herrchen ins Spiel, denen bei Molière immer der fürsorgliche Plan eines biedereren Vaters — Alois Pernerstorfer war köstlich als Monsieur Oronte — die Erwählte als Braut zuführt. Süß, charmant und kokett, mit ihrer musikalischen Intelligenz die schwierige Partie meisternd, auch wo sie ihre Stimme in der Höhe ein wenig anstrengen mußte, war Anneliese Rothenberger als Agnes; sie hatte die Grazie einer Soubrette und die Bravour einer Primadonna, selbst da noch, wo sie (in der Schmerzensarie) mit einer hinreißenden Eleganz parodierte.

Das 26köpfige Kammerorchester der Wiener Philharmoniker führte Georg Szell mit leichter Hand, das aparte Instrumentarium feinnervig profilierend, in dem man mit besonderem Vergnügen den von Frank Pelleg meisterhaft ausgeführten, ebenso gewichtigen wie kapriziösen Cembalo-Part vernahm. Sehr ergötzlich kontrastierte dazu die trockene „akademische“ Sonorität, mit der das unter Leitung von Ernst Märzendorfer stehende kleine Poquelin-Orchester in das Klangspiel eingriff.

„Die Schule der Frauen“ errang den stärksten Erfolg, den es in Salzburg bis dato für ein zeitgenössisches Bühnenwerk gegeben hat. Mit Recht, denn wenn das heitere Theater unter dem Patronat Mozarts in der

Festspielkonzeption Salzburgs immer noch die entscheidende Rolle spielt, läßt sich kaum ein sinnvollerer Beitrag dazu denken als diese moderne Buffa im Geist Couperins und Molières. K. H. Ruppel

Graz: Wozzeck; Boulez und moderne Ballette

Die Grazer Oper hat mit einer erstaunlich stilsicheren und sorgfältigen „Wozzeck“-Aufführung aufgewartet, ausnahmslos aus eigener Kraft, ohne prominente Verstärkung von außen, in dreivierteljähriger Probenarbeit vorbereitet, die für eine österreichische Landesbühne als großartig gelten darf. Biographisch bedeutet diese Erstaufführung in der steirischen Hauptstadt viel. Denn wenige Kilometer südwestlich, im steirischen Trahütten (Koralpengebiet) war Alban Bergs Arbeitsrefugium, in dem der „Wozzeck“, zusammen mit zwei Drittel des übrigen Lebenswerkes, geschrieben wurde. Berg liebte die steirische Landschaft; seine Witwe zeigt heute noch mit liebevoller Rührung die Amateurphotos aus dem Koralpengebiet — es sind „Wozzeck“-Landschaften. Die Einkehr des gewaltigen Werkes auf steirischem Boden bestätigte die Konsolidierung dieser Musik auch für breitere Ansprüche in einer Mittelstadt. „Wozzeck“ ist nicht mehr auf die großen Institute und die großen Stars beschränkt. Die wendige und ausdrucksstarke Stilisierung des Bildes und der Gebärde durch André Diehl und Robert Ernst Jahren, die exakte musikalische Einstudierung durch Gustav Cerny und die solistischen Leistungen (Alexander Fenyves als Wozzeck, Gertraud Hopf als Marie, Wolfgang Zimmermann als Doktor) wurden dem schweren Vorhaben weitgehend gerecht. Es war überraschend



Agnes und ihr Liebhaber Horace (Nicolai Gedda) in Liebermanns neuer Oper.

selbst für Optimisten. Offene Verwandlungen (zum erstenmal in der Bühnengeschichte des „Wozzeck“) und bestechend einfache Gruppierungen der Sänger in Rampennähe (Wozzeck versinkt im Teich vor dem Souffleurkasten, en face zum Dirigenten) könnten sogar berufen sein, in eine Repertoirechronik des Werkes einzugehen.

Ein moderner Ballettabend, alljährlich Geschenk Rein Estés und seines faszinierenden musikalischen Helfers Miltiades Caridis, hat heuer neben Prokofieffs „Peter und der Wolf“ und Ravels „Daphnis und Chloe“ die österreichische Erstaufführung des „Handschuh“ von Gerhård Wimberger geboten. Der 34jährige Salzburger schreibt hier eine Musik, deren Ahnenreihe über Gottfried von Einems „Pas de cœur“ und Blachers „Capriccio“ bis zu Strawinskys „Jeu de Cartes“ nicht bestritten sein will, aber es ist zugleich eine Musik mit

sehr viel Frische und persönlichem Charme. Die Tanz-story ist einfach, prägnant und nicht ohne Pointe.

Pierre Boulez war in Graz. Über Einladung eines kleinen, aber geistig erfreulich regen Kreises, der hier für derartige exponierte Dinge Interesse und sogar Liebe aufbringt. Boulez hat über das moderne Instrumentarium gesprochen und mit seinen kritischen und genauen Formulierungen ordentlich imponiert. Hauptthese: nicht die Maschine, der Mensch mache Musik. Das Zeitalter des Interpreten werde durch die Maschine beeinflusst, doch nicht abgelöst. Der Komponist bedürfe immer des Impulses durch die Wiedergabe. Boulez hat dann mit der Kraft und Akribie eines vollendeten Virtuosen seine 1. Klaviersonate gespielt und auf einer Schallplatte „Le marteau sans maître“ vorgeführt.

Harald Kaufmann

Internationales Musikfest und Weltkongreß der Jeunesses Musicales in Wien

Während der Wiener Festwochen, die jeweils im Juni stattfinden, wetteifern — ähnlich wie bei den Berliner Festwochen — Theater, Opernhäuser, Konzertveranstalter und Galerien. Es ist hierbei folgerichtig, daß das Internationale Musikfest der Konzerthausgesellschaft in der Musikstadt Wien als „pièce de résistance“ gilt. Es fand heuer zum achten Male statt — und war hier das bisher erfolgreichste moderne Musikfest. Der Initiator und künstlerische Leiter, Egon Seefehlner, versteht es, den Wienern und dem internationalen Reisepublikum die Neue Musik durch jene Attraktionen schmackhaft zu machen, die heute überall in der Welt die einzigen Garanten für volle Säle sind: international anerkannte Ensembles, berühmte Dirigenten und große Solisten.

Das festliche Eröffnungskonzert mit kurzen programmatischen Ansprachen des Präsidenten der Konzerthausgesellschaft, des Bürgermeister von Wien und eines Vertreters des Unterrichtsministers war den Wiener Symphonikern unter Lorin Maazel anvertraut. Gespielt wurde Mahlers 1. Symphonie, über deren Interpretation es lebhaftes Kontroversen unter den Fachleuten gab, und Strawinskys „Sacre du printemps“, über dessen Darbietung sich die Gelehrten und das Publikum einig waren: Note la.

Dann folgten zwei Konzerte des „Orchestre de la Suisse Romande“, das zum erstenmal in Wien spielte, unter Ernest Ansermet. Wie zu erwarten war, exzellierte das berühmte Orchester bei der Wiedergabe von Werken Debussys, Ravels, Strawinskys und Martins (Violinkonzert); Bartóks „Musik für Saiteninstrumente“ haben wir schon intensiver gehört. Die einzige Novität, welche die Schweizer mitbrachten, enttäuschte: „Zwei Hymnen“ des vor einem Jahr verstorbenen Willy Burkhard.

Als zweites Gastensemble präsentierte sich das Cleveland Symphony Orchestra, das genau jenen Vorstellungen entsprach, die man sich von einem amerikanischen Spitzenorchester machte: Präzision, differen-

zierter Klang und Virtuosität vom Piccolo bis zur Pauke sind kaum zu übertreffen. Diese Qualitäten kamen besonders Hindemiths „Symphonischen Metamorphosen“ und Debussys „La Mer“ zugute, während eine zwölftönig beginnende „Orchestermusik“ von Wallingford Riegger, einem amerikanischen Komponisten der älteren Generation, auch durch die Kunst George Szells nicht gerettet werden konnte.

Virtuose Orchestermusik unter der Leitung des Klangzaubers Leopold Stokowsky hörten wir in einem Konzert der Wiener Philharmoniker: drei Sätze aus Manuel de Fallas Ballett „Der Dreispitz“, Strawinskys „Feuervogel“ Suite und Debussys „Trois Nocturnes“. Im letzten dieser drei Stücke, den selten aufgeführten „Sirènes“, zeigte sich Stokowskys Meisterschaft am überzeugendsten. Fast immer, auch auf sonst guten Schallplattenaufnahmen, pflegen die Damen des dreistimmigen Frauenchors an bestimmten Stellen schrill zu schreien. Aber das tun Sirenen nie. Unter Stokowskys Leitung sangen sie so zauberhaft weich, daß man die Sorge des Odysseus um seine Gefährten — zum ersten Male — voll und ganz verstand. Von jenem sagenhaften Ohrenwachs wünschte man sich ein wenig, als Kurt Leimer sein 4. Klavierkonzert herunterdonnerte. Von der Komposition ist zu sagen, was Saint-Saëns einmal über ein weit besseres Variationenwerk geäußert haben soll: „Ça ne commence pas, ça ne finit pas — mais ça dure!“

Eines der anregendsten und gelungensten Konzerte dieses Musikfestes fand in kleinem Rahmen, im Mozartsaal, statt. Unter der künstlerischen Leitung von Erik Werba, der auch am Klavier begleitete, hörten wir drei selten aufgeführte Werke. Benjamin Britten vertonte eine der biblischen Handlung folgende dramatische Szene zwischen Jehova, Isaak und Abraham. Seine Kantilene reicht stilistisch von „The Rake's Progress“ bis Menotti. Daneben wirken Bartóks acht ungarische Bauernlieder wie ein Trunk aus einer reinen, frischen Quelle. Aus dieser schöpft auch

Janáček in seinem Liederzyklus „Tagebuch eines Verschollenen“. Aber es ist — das muß bei allem Respekt vor diesem originellen Musiker gesagt werden — auch ein trübender Tropfen aus dem romantischen Zauberbecher in dieser Musik. Ivo Zidek sang mitreißend dramatisch und mit metallischem tenoralem Timbre die ungewöhnlich schwierige Solopartie, während Hilde Rössel-Majdan, seine Partnerin, sich besonders in den in der Originalsprache vorgetragenen Bauernliedern Bartóks ausgezeichnet hatte. Sie und Julius Patzak erfreuten nicht nur als hochintelligente musikalische Interpreten, sondern auch als Sprachphänomene (das Canticum II „Abraham and Isaac“ von Britten wurde englisch gesungen).

Es darf als ein Zeichen der Wertschätzung und des Vertrauens betrachtet werden, daß Johann Nepomuk David sein neuestes großes Chorwerk der Wiener Singakademie und ihrem Leiter Hans Gillesberger zur Uraufführung übergeben hat. Nach der „Deutschen Messe“ und der „Missa choralis“ verwendet David in diesem achteiligen Werk zum erstenmal auch Solostimmen und ein Orchester mit größerem Streichensemble, doppelter Bläserbesetzung und differenziertem Schlagwerk. Sehr charakteristisch ist der Gegensatz zwischen den ganz mit dem inneren Ohr gehörten Partien und solchen von recht realistischer Faktur. Das ergibt bei einer Komposition, die „in liturgischer Meinung“ geschrieben wurde, gewisse stilistische Überschneidungen. Jedenfalls widerlegt David mit diesem Werk das ihm seit vielen Jahren angeheftete Etikett vom „Klangasketen“ und vom nur rückwärts gewandten „Gotiker“. Das Publikum war von Werk und Wiedergabe stark beeindruckt und feierte den Komponisten im Kreis der Ausführenden mit lang anhaltendem Beifall. Es spielten die Wiener Symphoniker; die nicht sehr umfangreichen, aber schwierigen Soli sangen Teresa Stich-Randall, Marga Höffgen, Julius Patzak und Frederick Guthrie.

„Symboli chrestiani“ nennt der in Paris lebende russische Komponist Nicolas Nabokov eine siebenteilige Kantate für Bariton, Streicher, acht Bläser und Schlagwerk. Ähnlich wie David beginnt Nabokov in einer fast abstrakten, hochspirituellen Sprache, mündet aber dann, nach dem Introitus II, nicht in Realismus, sondern in einer fast volkstümlichen, durch früheste Gregorianik, griechische und byzantinische Elemente bestimmten Melodik. Die Partitur zeigt die stets klare und übersichtliche Handschrift eines hochkultivierten Musikers, der sich zwar zur Ästhetik des von ihm verehrten Meisters Strawinsky bekennt, dessen Tonsprache aber durchaus eigenständig ist. Die von Nabokov ausgewählten Texte stammen von römischen Sarkophagen und frühchristlichen Dichtern. Hermann Prey, der die Baritonpartie der „Symboli chrestiani“ sang, war auch der Solist von Hans Werner Henzes „Neapolitanischen Liedern“, in denen dem Komponisten eine sehr reizvolle und ansprechende Legierung von Italienisch-Folkloristischem und Dodekaphonik gelingt. Massimo Freccia leitete diese beiden Erstaufführungen mit sicherer Hand und zeigte sich in Ravels 2. Suite aus „Daphnis und Chloe“ als überaus sensibler und temperamentvoller Dirigent der Wiener Symphoniker.

Als das originellste Werk dieses Musikfestes kann das bereits 1930 beendete und 1935 uraufgeführte Oratorium „Wagadus Untergang durch die Eitelkeit“ von Vladimir Vogel gelten, dessen äußerstes Schicksal

zu den merkwürdigsten zählt. Zwanzig Jahre lang nach der Premiere war dieses Opus gewissermaßen nicht existent. Die Partitur war im Kriege vernichtet worden, wurde vom Komponisten nach Aufzeichnungen wiederhergestellt und dem Zürcher Kammerchor zur „zweiten Premiere“ übergeben. Dieses Ensemble brachte, gemeinsam mit dem Kammersprechchor Zürich und dem Pariser Saxophon-Quartett Marcel Mule, Vogels Oratorium auch in Wien zur Aufführung. Der von Leo Frobenius aufgezeichnete Text, eine Rifkabylen-Sage, berichtet von einem Königssohn, der durch „Eitelkeit“, durch Ehrgeiz und Verblendung, sein Land und seine acht Söhne verliert und dem sich, am Ende seines Lebens, durch Leid und Opfer die Welt des Schöpferischen erschließt. Vogels Tonsprache und Stil sind schwer zu definieren. Seine Harmonik könnte man als gehärteten, stilisierten Impressionismus bezeichnen. Unübertroffen ist die Originalität und Vielfalt, mit der die Stimmen, insbesondere der polyphone Sprechchor, behandelt werden. Die fünf Saxophone, zu denen gelegentlich eine Oboe tritt, ersetzen ein ganzes Begleitorchester und werden mit erstaunlicher Wirkung verwendet.

Das Wiener Musikpublikum lernte Orffs „Antigonae“ in einer konzertanten Aufführung unter Heinrich Hollreiser durch Christl Goltz und Hermann Uhde in den Hauptrollen kennen. Trotz des allzu sichtbaren Instrumentariums und der fehlenden Szene war die Wirkung stark. — Große Oper gab es auch in einem von Hans Swarowsky geleiteten Konzert der Symphoniker und des Staatsopernchors. Vorspiel und Finale des 1. Aktes der „Bürgschaft“ von Kurt Weill und Caspar Neher erinnerten an ein repräsentatives, fast unbekanntes Werk des „epischen Theaters“; die Tribunalszene aus Gottfried von Einems Oper „Dantons Tod“ an die rasante Wirkung, die das Werk vor zehn Jahren bei seiner Uraufführung in Salzburg geübt hat. Zwischen diesen beiden dramatischen Fragmenten stand eine durch die Einfachheit der eingesetzten Mittel und kenntnisreiche Behandlung der Singstimmen ansprechende „Genesis“-Kantate von Rudolf Wagner-Régeny. Hierfür und für Rolf Liebermanns „Streitlied zwischen Leben und Tod“ hatten sich erstklassige Solisten eingesetzt: Wilma Lipp, Christa Ludwig, Julius Patzak und Frans Andersson.

Zahlreiche Komponisten waren bei der Aufführung ihrer Werke anwesend. Paul Hindemith griff auch zum Dirigentenstab, um seine dreiteilige Kantate „Ite angeli veloces“ auf Texte von Paul Claudel zu leiten. Wie in zahlreichen anderen Städten, gelang es auch in Wien dem lebhaft gefeierten Komponisten, im „Gesang an die Hoffnung“ das Publikum zum Mitsingen zu animieren.

Während der Wiener Festwochen tagte der XII. Weltkongreß der „Jeunesses Musicales“. 27 Länder waren mit 16 offiziellen Delegierten und elf „Beobachtern“ vertreten, die jenen Ländern angehören, die zwar schon eine Organisation der „Musikalischen Jugend“ haben, aber noch nicht in die internationale Dachorganisation aufgenommen worden sind. Das Rahmenprogramm des Kongresses, an dem viele hundert Jugendliche teilnahmen, umfaßte Konzerte des 8. Internationalen Musikfestes und mehrere eigene Veranstaltungen. Die repräsentativste und für das Internationale Orchester der Jeunesses Musicales anstrengendste war ein von Hermann Scherchen in harten Proben vorbereitetes Orchesterkonzert, das auch von

der Eurovision übernommen wurde. Gespielt wurden: Beethovens 5. Symphonie, Hindemiths Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfen sowie Ravels „Boléro“. Als Solist zeichnete sich der junge Wiener Hans Petermandl aus, der auch den Solopart in Bartóks 1. Klavierkonzert spielte, das in einem anderen Jeunesses-Konzert unter dem jungen Dirigenten Wolfgang Gabriel aufgeführt wurde. An zeitgenössischen Werken hörte man noch in den eigens für die musikalische Jugend veranstalteten Konzerten: Frank Martins „Ballade für Flöte, Klavier und Streicher“, Gottfried von Einems „Musik für Orchester“ op. 9 und eine Kantate „Gesang aus der Nacht“ von Robert Schollum. Bartóks 3. Klavierkonzert wurde in dem gleichen, von Robert Schollum geleiteten Konzert von dem jungen Wiener Pianisten Alexander Jenner gespielt. Eine „Musique pour la Jeunesse“ von Paul Angerer mußte wegen mangelnder Proben entfallen. Der begabte junge Komponist kam aber mit seiner „Musica fera“

unter der Leitung von Joseph Krips in einem Konzert der Wiener Symphoniker zu Wort, wo das dreisätzige, dicht gearbeitete und wirkungsvolle Stück seine öffentliche Erstaufführung erlebte.

Der XIII. Weltkongreß der Jeunesses Musicales wird zur Zeit der Brüsseler Weltausstellung im Juli 1958 stattfinden. Dort beabsichtigt Hermann Scherchen, aus den sieben teilnehmenden Jugendorchestern die besten Instrumentalisten auszuwählen und zu einem „Internationalen Jugendorchester“ zusammenzustellen. Neben verschiedenen organisatorischen Fragen wurde von der Delegiertenversammlung in Wien beschlossen, in allen Ländern Jugendgruppen zum Studium der zeitgenössischen Musik zu gründen und an zehn Nachwuchskomponisten Aufträge zu vergeben. Diese Maßnahmen werden dazu beitragen, der Neuen Musik neue Freunde zu gewinnen und das Publikum von morgen für die zeitgenössische Produktion aufzuschließen.

Helmut A. Fiechter

Am Ende der nordamerikanischen Saison

Es ist kein Zufall, daß der Konzertbesucher, wenn er auf diese Saison und ihre Beziehung zur zeitgenössischen Musik zurückblickt, zuerst an Igor Strawinsky denkt. Die New York Philharmonic-Symphony Society hat ihm zum 75. Geburtstag die Ehrenmitgliedschaft verliehen, die vor ihm Mendelssohn, Liszt, Wagner und Dvořák gegeben worden war. Bevor der festliche Akt begann, dirigierte Strawinsky einige seiner Werke, darunter das Melodrama „Persephone“ mit Vera Zorina und Richard Robinson; zu meiner Überraschung und zur Überraschung so vieler, klangen die Philharmoniker voller, reicher, beglückter und korrekter als je unter Mitropoulos oder Szell oder Solti.

Man darf nicht an dieses großartige Ereignis denken und zugleich an die Festwochen amerikanischer Musik, die in diesem Frühjahr — wie in jedem Frühjahr — stattgefunden haben. Zum Musikleben zwischen West- und Ostküste gehört aber die ambitionierte Suche nach dem amerikanischen Komponisten, der imstande wäre, das Ausland zu lauter Bewunderung hinzu reißen. Diese nationale Anstrengung ist immer wieder intensiv und herzbewegend. Die Wochen zeitgenössischer Musik — hauptsächlich im Rundfunk, aber ebenso in den Konzertsälen und Universitäten von über zwanzig Städten — verbunden mit dem hitzigsten Ehrgeiz der Dirigenten, das neue Genie zu entdecken, fördern nichts anderes zutage als die Einsicht, daß es in diesem Lande zwar eine Fülle von Talenten gibt, aber kein einziges unter ihnen, das uns die anderen vergessen ließe.

Es fällt also nicht leicht, aus den hundert Werken das halbe Dutzend herauszugreifen. Vom Altmeister Howard Hanson eine Elegie, zur Erinnerung an Serge Kussewitzky geschrieben; eine Zwölfton-Ouvertüre von Gunther Schuller, die vom Publikum der philharmonischen Konzerte mit allen Zeichen der vollkommenen Neutralität beiseite gelegt wurde. Die zweite Symphonie von Vittorio Giannini und die fünfte Symphonie von Peter Mennin, von ihm übrigens auch eine Sonata concertante für Violine und Klavier, dann symphonische Werke von Creston, Hermann Berlinski

und Paul Nordhoff — das meiste ausschließlich auf ungewöhnliche Klangeffekte hingeschrieben, weil jede Art von musikalischer Mission fehlt.

Um den Respekt vor den Zeitgenossen voll zu machen, beteiligte sich diesmal sogar die Militärmusik am Festival — mehr kann man wirklich nicht verlangen. So spielte in der Akademie für Musik in Brooklyn die US Army Band Werke von Creston und Sherburn — um dann als beschwichtigende Tröstung mit dem amerikanischen Soldatenmarsch Sousas „Stars and Stripes“ abzuschließen.

Was aber bleibt als Nachhall? Was ist nicht schon mit dem Abschluß des üblichen Anerkennungs=Applauses verweht? Einige Partien eines Requiems von Ned Rorem könnten vielleicht der Ausgangspunkt einer positiven Entwicklung dieses Komponisten sein, der sich schon in einigen Idiomen versucht hat. „The Poets Requiem“ für Chor zu Texten von Kafka, Rilke, Cocteau, Gide, Freud und so weiter — als Ganzes genommen ein Monstrum und ein Snobismus — läßt hier und dort ein lebhaftes Aufhören zu: lebendige, empfundene Melodien in voller Ehrlichkeit weiter entwickelt, ohne Seitenblicke auf die billigen Effekte, die ein so gemischtes Libretto hergeben könnte.

Beim Festival of Contemporary Arts, das die Universität von Illinois in der Stadt Urbana veranstaltet hat, gab es vierzehn Uraufführungen, darunter zwei Opern. Eine einaktige Oper von Ernst Krenek: „The Bell Tower“ wiederholt die sterile Manier, in der sich ihr Schöpfer nun einmal festgefahren hat; die Erfindung wird von Jahr zu Jahr dünner, dem Leben abgewandter, abstrakter; aber zum Schluß, im dramatischen Superfinale, erreicht seine Expressivität eine plötzliche Kraft und Gefühlsgeladenheit, die ans Geniale grenzen, vielleicht schon genial sind. Die andere Oper war „Esther“ von Jan Meyerowitz. Sie bekennt sich uneingeschränkt zur großen Opernform des 19. Jahrhunderts. Sie ist von reichfließender Erfindung und reißt das Publikum mit. Sie war entschieden der einheitlichste Erfolg des Festivals,

Otto Zoff

Israels Musikleben im Schatten der Politik

Trotz der Schwierigkeiten durch den Sinaifeldzug brachte die Saison 1956/57 eine überraschende und erfreuliche Zahl von Aufführungen interessanter Werke aus dem Ausland und aus Israel selbst. Das Reiseverbot, das vom amerikanischen Außenministerium für die Länder des Mittleren Orients verhängt worden war, stieß die Pläne mancher Organisationen um, die mit Gästen gerechnet hatten. So bot sich solchen lokalen Kräften eine Chance, die sonst kaum herangezogen worden wären und nun glänzend bestanden — unter ihnen auch die Komponisten Israels.

Ein besonderes Erlebnis für den Musikfreund in Israel war der kurze Besuch von René Leibowitz als Gast des staatlichen Rundfunks in Jerusalem. Er dirigierte ein Konzert mit klassischer und impressionistischer französischer Musik und gab dann einen Abend, in dessen Mittelpunkt Schönbergs „Überlebender von Warschau“, das Klavierkonzert von Roberto Gerhard und „Ricercari“ für Streichorchester von Haubenstock-Ramati standen. Schönbergs Werk wurde in einer hebräischen Fassung vorgetragen, und die dramatische Wirkung des Textes wurde dabei durch den Gedanken verstärkt, daß der unglückliche Flüchtling nach der Zeit des Grauens im Hafen Israels landete und seine Erlebnisse in seiner Sprache berichtete. Der vorzügliche Sprecher war Jehoschua Sohar. Derselbe Sprecher wirkte auch bei einer mitreißenden Aufführung der „Ode an Napoleon“ von Schönberg mit, die Frank Pelleg mit dem Polischuk-Quartett zuerst in Haifa und dann in Tel-Aviv brachte. Frank Pelleg war auch der überragende Solist in Gerhards interessantem Klavierkonzert, einem gehaltvollen Werk, in dem vor allem die ungewöhnlichen orientalischen Effekte des Orchestersatzes auffielen, wie sie in ganz ähnlicher Weise in den Kompositionen des Amerikaners Hovhaness zutage treten. Ramatis kurzes Streicherwerk kann nur aphoristisch gewertet werden; es enthält die Keime, aus denen auch die wichtigeren Werke „Segensprüche“, „Rezitativ und Arie für Cembalo und Orchester“ und die „Symphonies de Timbres“ entstanden sind.

Das Philharmonische Orchester gab in diesem Jahre eine ganze Reihe neuer Werke. Georg Singer dirigierte die Uraufführung von Paul Ben-Haims „Lieblicher Sänger Israels“, ein sinfonisches Werk, das dem Komponisten den Israel-Staatspreis für 1957 einbrachte. Dieses, von der Koussevitzky Foundation bestellte Werk zeigt in drei Sätzen die verschiedenen Aspekte der Gestalt des königlichen Sängers David. Der erste Satz ist für Cembalo und Bläser instrumentiert, der zweite für Harfe und Streichorchester, während im apothetischen Finale beide Soloinstrumente mit vollem Orchester konzertieren. Gedanke und musikalischer Inhalt hinterließen einen starken Eindruck, obwohl Ben-Haims musikalische Sprache nicht eigentlich neu ist, sondern nur im Melodischen und Klanglichen zu eigenster Färbung gelangt und hier die Wirkung der orientalischen Atmosphäre beweist. Eine weitere wichtige Erstaufführung war die Erste Sinfonie von Josef Tal, dessen konzertante Oper „Saul zu Endor“ bei ihrer Aufführung durch „das neue Werk“ in Hamburg so nachhaltigen Eindruck hinterließ, Die

Sinfonie steht vielleicht der Oper an Originalität und innerer Kraft etwas nach, hat aber starke dramatische Ausdruckselemente. Die musikalischen Motive — augenscheinlich von choreographischen Absichten bewegt und von orientalischen Themen beeinflusst — entwickeln sich in gedrängter, konzentrierter Darstellung und in buntem Wechsel der Stimmungen. Heinz Freudenthal war dem Werk ein vorzüglicher Interpret. Der Rundfunk gab in Jerusalem (unter Michael Taube) die Uraufführung von Tals Klavierkonzert Nr. 3 mit dem Komponisten am Flügel; hier war die Beifügung einer konzertanten Tenorstimme interessant (von Haim Flaschner gesungen). Als letzte Premiere des Philharmonischen Orchesters ist noch die Fünfte Sinfonie von Menachem Avidom zu nennen, die den Titel „Das Lied von Eilat“ trägt und auf vier Gedichte von Ora Attaria aufgebaut ist — das geschickt komponierte und eindrucksvolle Werk wurde anlässlich einer Unabhängigkeitstagsfeier in der Negevstadt Beerscheva unter Leitung von Schalom Riklis im Beisein des Staatspräsidenten zur feierlichen Uraufführung gebracht.

In den Dienstagabend-Konzerten des Jerusalemer Rundfunks war eine ganze Reihe interessanter neuer Werke zu hören. Am wichtigsten schienen hier, neben den schon erwähnten Stücken, die Erste Sinfonie des Hindemith-Schülers H. Jacoby, „Musik für Streichorchester 1955/56“ von Ben-Haim und desselben Komponisten „Evokation“ für Geige und Orchester.

Ein Konzert war der Oper „Alexandra, die Hasmonäerin“, Libretto von A. Aschmann, Musik von M. Avidom, gewidmet, in der große Teile inspirierter musikdramatischer Gestaltung auffielen.

Das Ramat-Gan-Kammerorchester, das unter Leitung Michael Taubes steht, bestellte wieder neue Werke bei Israels Komponisten. Von E. W. Sternberg wurde eine „Kleine Suite“ uraufgeführt. Oedoen Partos steuerte das wohl interessanteste Werk der vergangenen Monate bei, „Rezitativ, Anrufung und Tanz“ für Flöte, Klavier und Streichorchester. Hier entstand ein Werk, in dem eine Synthese des europäischen und orientalischen „Reihen“-Gedankens geglückt ist und ein wirklich neuer Ausdrucksstil gefunden wurde. Ähnliches läßt sich von einer „Orientalischen Ballade“ für Bratsche und Klavier sagen, die Partos selbst mit Ilona Vincze-Kraus am Klavier im Rundfunk uraufführte.

Die Tätigkeit der Israel-Sektion der IGNM verschob sich wegen der organisatorischen Schwierigkeiten des Winters auf das Frühjahr. In einem Sonderkonzert spielte das aus jungen Musikern bestehende Orchester der Armee, unter Schalom Riklis, die Erste Kammer-sinfonie von Schönberg, die Streicherserenade von Schenkmann, „Elegie“ für Bratsche und Orchester von Seiber und Bratschenkonzert von Conrad Beck — die beiden letzten Werke mit Oedoen Partos als Solisten. In einem Jerusalemer Konzert wurde K. A. Hartmanns „Carillon“-Quartett erstaufgeführt. Im Tel-Aviver Museum war ein Quartett von Haim Alexander für zwei Flöten, Cello und Klavier zum erstenmal zu hören.

Peter Gradenwitz

Neue Musik im Rundfunk

Unter dem zunehmenden Druck des Fernsehens sieht sich der Hörfunk gezwungen, der Neuentwicklung eigener Programmideen erhöhte Sorgfalt zuzuwenden. Es gilt hier, jenseits der Prinzipien des KonzertsaaIs durch immer wechselnde Aspekte, vor allem aber durch die Verbindung mit dem Wort, einen Typus gemischter Vortragsfolgen zu fördern, dessen lehrhafte Tendenzen durch die Lockerheit von Form und Diktion unfühlbar gemacht werden. Gerade auf den Gebieten der alten und der Neuen Musik ist der damit für den Hörer gegebene, vermehrte Anreiz besonders wertvoll; von der Ganzheit der modernen Kunstentwicklung aus wird er leichter den Zugang zu der Musik von heute finden als mit Hilfe einer rein sachlichen, für ihn nicht immer verständlichen Analyse der einzelnen gestaltbildenden Elemente.

Betrachtet man die europäischen Programme der letzten Wochen unter den obengenannten Gesichtspunkten, so waren verschiedene Ansätze zu solchen ganzheitlichen Neubildungen zu beobachten. Sie liegen zunächst auf der Linie sogenannter Lebensbilder, die Komponisten wie Satie, Messiaen, B. A. Zimmermann, Schönberg und zuletzt Strawinsky gewidmet waren. Im Falle Strawinskys handelte es sich um den 75. Geburtstag des Meisters, dessen Feiern in aller Welt sich zu einer wahrhaft imponierenden, alle Entwicklungsstufen umfassenden Gesamtdarstellung zusammenfügten. Als ein kleines Kuriosum sei dabei erwähnt, daß man sich über die richtige Datierung dieses Tages bis heute noch nicht restlos einig ist. Während die meisten Feiern am 17. Juni stattfanden, will der WDR die Bestätigung erhalten haben, daß erst der 18. Juni als der wirkliche Geburtstag des Meisters anzusprechen sei. Hinsichtlich der uns diesmal besonders interessierenden äußeren Gestaltung der Programme hatte der Südwestfunk einen besonders glücklichen Weg gefunden. Er verband das durch eine kurze Ansprache Heinrich Strobels eingeleitete Festkonzert des SWF-Orchesters, das nur von Strawinsky selbst geleitete Aufnahmen umfaßte, mit der Uresendung von Ausschnitten aus seiner neuesten literarischen Arbeit, dem „Dialog über die Musik der Gegenwart — 35 Antworten auf 35 Fragen“. Damit ist bereits ein bemerkenswertes Beispiel für eine der eingangs geforderten, spezifisch funkischen Programmideen gegeben. Der urgesendete Dialog selbst bietet wichtige Ergänzungen zu Strawinskys bekannter Autobiographie („Chroniques de ma vie“) und zu seiner „Poétique musicale“. Die zwischen die einzelnen Programmnummern, den „Petruschka“, das Violinkonzert, die „Sinfonischen Stücke für Bläser“, das „Concerto in D für Streichorchester“ und die „Sinfonie in drei Sätzen“ eingeschobenen Ausschnitte (Sprecher Friedrich von Bülow und Ernst Ginsberg) befaßten sich zunächst mit der Bedeutung Rimsky-Korssakoffs als Lehrer. Diesem war Richard Strauss verhaßt, aber auch Skrjabin konnte er nicht leiden, obwohl er ihn gegen gehässige Angriffe verteidigte. An Diaghilew rühmt Strawinsky das Fingerspitzengefühl für die Erfolgsaussichten ihm bekannt werdender Kompositionen, z. B. die des „Sacre“. Auch die für manche seiner Freunde rätselhafte, betont positive Einschätzung Tschairowskys versteht der Meister aufzuklären. Er leugnet die Banalität dieser Musik keineswegs, bejaht aber die Frische und Originalität

der Einfälle. In seiner Werdezeit habe er Debussy am meisten zu verdanken gehabt, dessen Kunst ihrerseits durch seine eigenen Werke der Zeit wie etwa den „Petruschka“ keinerlei Veränderungen erfuhr. Merkwürdige Widersprüche bei der Einstellung Debussys ihm gegenüber läßt Strawinsky großzügig in der Schwebe; der Meister des „Pelléas“ hatte übrigens auch gegenüber dem ihn hochschätzenden Ravel eine böse Zunge. Weiterhin fand Strawinsky Worte höchster Anerkennung für den umstrittenen „Marteau sans Maître“ von Pierre Boulez. Hinsichtlich seines eigenen Schaffens bestätigt Strawinsky das Nebeneinander apollinischer und dionysischer Elemente. Rußlands musikalische Isolierung bringe es mit sich, daß der sowjetische Virtuose über keine ausreichende Literatur verfüge. Die dortigen Orchester seien daher ganz ähnlich, wie auf benachbartem Gebiet das Ballett, nicht in der Lage, den komplizierten rhythmischen Voraussetzungen der Moderne gerecht zu werden. Genau so vermochten auch die durch Hitler von der Welt abgeschnittenen deutschen Orchester lange Zeit nicht, Werke dieser Art vollendet zu spielen. Nach einem Hieb gegen die Kritiker und einer charakteristischen Aufzählung seiner Lieblingsmusik — der englischen Virginalisten, italienischer Madrigale, Heinrich Schütz, die Quartette Haydns und der Symphonien 2, 4 und 8 von Beethoven — fand Strawinsky besonders anerkennende Worte für die späteren Instrumentalstücke und die Lieder Anton Weberns. Nur die Gefühlswelt der letzten Kantaten sei ihm fremd. „Ein Gerechter vor dem Antlitz der Musik, das ist Webern für mich“ hieß das Schlußwort des Dialogs.

Die einleitenden Worte Heinrich Strobels rühmten die geistige Einheit in Strawinskys Werk, von dem eine unmittelbare Kraft ausgehe und in dem alles, von der Folklore bis zur Reihentechnik, eine endgültige Gestalt annehme. Die Strawinsky-Ehrungen erstreckten sich beim SWF über die ganze Woche. Von ihnen konnten wir vor Abschluß dieses Berichtes noch eine von Walther Harth vorzüglich bearbeitete Sendung der „Geschichte vom Soldaten“ hören. Ihr besonderer Vorzug bestand in der erfreulich unpathetischen Führung der Sprechstimmen, zumal des Erzählers (Wilhelm Kürten) und in den großartigen solistischen Leistungen der Mitglieder des SWF-Orchesters unter der überlegenen Leitung Hans Rosbauds (Violine: Heinz Stanske).

Der Huldigung des Westdeutschen Rundfunks stand gleichfalls eine von dem Meister selbst geleitete Aufnahme zur Verfügung, die des „Oedipus Rex“. Sie stammte von der Einweihung des großen Sendesaals im Kölner Funkhaus am 7. Oktober 1951. Im übrigen reichte die Vortragsfolge von der frühen, Claude Debussy gewidmeten und durch ihre mystisch-ekstatische Klangwelt auffallenden Kantate „Sternenanzlicht“ (in der russischen Originalfassung) bis zu dem für das Musikfest zu Venedig 1955 geschriebenen „Canticum Sacrum in honorem Sancti Marci nominis“. Die Würdigung des Meisters war in Köln Hans Heinz Stuckenschmidt anvertraut. Der Redner stellte das Bild des Meisters, dessen Schaffen wie das Picassos, sein Jahrhundert getreulich spiegele, in nahe Beziehung zu den Gestalten Kandinskys und des frühen Chagall. Liebevoll wurden die einzelnen künstlerischen und menschlichen Entwicklungsstufen herausgearbeitet, so

die Stadien des Folklorismus, seiner Ablehnung, des von jedem Epigonentum freien Neo-Klassizismus und die Rückwendung zum Religiösen. Schließlich wurde noch die letzte Entwicklung seit 1948 interpretiert, die die Auseinandersetzung mit Schönberg und Webern brachte.

Die weiteren Strawinsky-Feiern können hier nur gestreift werden. An erster Stelle sei das eine Mannheimer Aufnahme verwendende Festkonzert des Süddeutschen Rundfunks erwähnt, das gleichfalls von dem Meister damals selbst geleitet wurde und neben der Sinfonie in drei Sätzen (1945) das Konzert für Klavier, Bläser und Kontrabässe (1923/24) in der Neufassung von 1950 enthielt, ferner die „Ode“ von 1953 und die „Psalmensinfonie“. Beim Hessischen Rundfunk steht beim Schreiben dieser Zeilen die Sendung der „Noces“ noch bevor, während man am 17. Juni ein von Walther Friedländer kommentiertes Programm mit dem Bläser-Oktett, dem Concerto für Streichorchester und der „Feuervogel“-Suite im Zweiten Programm hören konnte. Der Bayerische Rundfunk schließlich räumte eines seiner normalen Nachtprogramme der bereits mehrfach genannten Sinfonie in drei Sätzen ein, zu der noch die Sinfonie in C aus dem Jahre 1940 und das „Scherzo à la russe“ hinzutrat.

Die Oper „The Rake's Progress“ kam aus Hilversum, die „Pulcinella“-Suite samt dem „Ebony-Konzert“ aus Dänemark und Kammermusik mit dem Duo concertant, der Serenade in A, den drei Stücken für Streichquartett und dem Bläser-Oktett aus Brüssel (2). In Österreich hatte man das Geburtstagsständchen von Pierre Monteux einem ausgedehnten Programm vorangestellt, das von der „Pulcinella“-Suite bis zum „Canticum Sacrum“ reichte. Wir haben diese auch nicht annähernd vollzählige Übersicht — so fehlt die Spätsendung des RIAS unter dem Titel „Igor Strawinsky, Klassiker der Neuen Musik“ — hier deshalb so ausführlich gebracht, um noch einmal den imponierenden Umfang dieser Ehrungen zu unterstreichen. Welcher Komponist früherer Tage hätte sich so etwas träumen lassen?

Von den bereits erwähnten Lebensbildern schien uns die von dem amerikanischen Komponisten Everett Helm verfaßte Studie über Erik Satie besonders reizvoll (WDR). Die in einzelne „Szenen“ aufgeteilte Biographie warf im Telegrammstil sicher pointierte Schlaglichter auf die einzelnen Entwicklungsstadien des zu Unrecht als „Witzbold“ und Scharlatan verschrien französischen Meisters, den Helm als eine der wichtigsten Erscheinungen in der Neuen Musik und als den reinsten Ausdruck französischen Geistes bezeichnete. Eine Musik für Kenner und Feinschmecker, die sich parodistisch am Impressionismus rieb und in vielem den Surrealismus und Dadaismus vorwegnahm.

Der Südwestfunk brachte aus der Feder Claude Rostands eine reich mit Beispielen unterbaute Wesenskizze Olivier Messiaens, der sich selbst einmal als „Komponist von Musik und Rhythmiker“ bezeichnet

hat. In der Tat werden in seinen Werken komplizierte Rhythmen nach Art rhythmischer Reihen übereinandergeschichtet. Selbstverständlich fand auch der Einfluß der Hindu-Musik mit dem Beispiel des letzten Abschnittes der „Turangalila“-Symphonie sowie die seltsam mystische Verwendung der Vogelstimmen („Le Reveil des Oiseaux“) eingehende Würdigung.

Wiederum beim SWF entwarf Frithjof Haas ein aufschlußreiches Porträt des 1918 bei Köln geborenen Jarnach-, Fortner- und Leibowitz-Schülers Bernd Alois Zimmermann. Die analytische Neuordnung des Tonraums und das „Faßbarmachen des Unfaßbaren“ sind seine Ziele. Von der konsequenten Weiterbildung der Zwölftontechnik Anton Weberns stößt sein immer konstruktiver werdendes Denken weit in die Bereiche elektronischer Klangeindrücke vor und setzt in den auch als Beispiel gehörten „Kontrasten“, einem abstrakten Ballett ohne Handlung, die einzelnen Sätze jeweils zu einer Farbe in Beziehung. Weitere Beispiele ergänzten die sehr sachlichen Ausführungen.

Einen unschätzbaren Beitrag zum Gesamtbild und zur Schaffensweise Arnold Schönbergs bildete ein unter dem Titel „Und trotzdem bete ich“ laufendes Nachtprogramm des „Westdeutschen Rundfunks“. In seinem Mittelpunkt stand die Ursendung einer Auswahl aus den jüngst in Faksimile (aus dem Nachlaß) veröffentlichten „Modernen Psalmen“, an denen der Komponist fast bis zu seinem letzten Atemzuge gearbeitet hat. Es handelt sich hier um religiöse Texte, die einen spürbar aphoristischen Charakter tragen, ja eigentlich nur um Entwürfe, Maximen und Betrachtungen, nicht um dichterische Formungen im Sinne der biblischen Psalmen. Die erste Gruppe von zehn Psalmen, von denen nur der erste — und auch dieser nur fragmentarisch — in Musik gesetzt wurde, entstand zwischen dem September 1950 und dem Februar 1951, während von der zweiten Gruppe nur fünf Stücke fertiggestellt wurden; von dem sechsten Psalm ist nur der Anfang vorhanden. Fast mystisch mutet es an, daß Schönberg bei der Komposition des als op. 50c für Sprecher, Chor und Orchester komponierten Psalmes die Notenfeder gerade bei den Worten „Und trotzdem bete ich“ aus der Hand genommen wurde. Ganz ähnliche seltsame Hinweise kann man auch bei den letzten Textworten Bachs, Mozarts, Puccinis und anderer finden. Die Auswahl Alfred Balthoffs berücksichtigte alle Gedankenkreise des Werkes, die besonders bei den einleitenden Betrachtungen über „Jesus als Gestalt der jüdischen Geschichte“ einen tief spekulativen Charakter annehmen. Die von Eigel Kruttge kommentierte Sendung begann mit dem „De profundis“ Schönbergs, dem 130. Psalm, den der Meister als sein op. 50b in hebräischer Sprache für sechsstimmigen gemischten Chor a cappella komponierte, und ließ dann das genannte op. 50c folgen, bei dem sich die Reihentechnik mit den kontrapunktischen Künsten der niederländischen Schule mischt.

Hans Georg Bonte

Wörner, Neue Musik in der Entscheidung

Gesamtbild der heutigen Situation · Unentbehrliches Nachschlagewerk · Edition Schott 4208

Moderne Musik in den Konzertprogrammen 1957/58

Die folgende Übersicht ist ein Ergebnis unserer Umfrage nach den Konzertplänen für die Spielzeit 1957/58 in der Bundesrepublik. Die Angaben dieser Vorschau können nicht in jedem Fall verbindlich sein, denn viele Orchester behalten sich Programmänderungen vor.

Uraufführungen und deutsche Erstaufführungen haben wir entsprechend gekennzeichnet (U, DE), ebenso Sonderkonzerte (S).

Aachen, Städtisches Orchester (Wolfgang Sawalisch), 8: Bartók: Konzert f. Orch.; Beyer, Frank Michael: Concerto f. Orch. (U); Egk: Quattro Canzoni; Hindemith: Mathis-Sinfonie; Kodály: Tedeum; Krebs, H.: Kleine Philosophie; Strawinsky: Pulcinella, Violinkonzert.

S: Bartók: 3. Klavierkonzert; Khatchaturian: Violinkonzert.

Baden = Baden, Symphonie- und Kurochester (Carl August Vogt), 6: Fortner: Capriccio u. Finale; Françaix: Serenade f. kl. Orch.; Strawinsky: Feuer-vogel-Suite; Sutermeister: Cellokonzert.

S: Bartók: Divertimento; Britten: A Young Person's Guide to the Orchestra; Boldemann: Klavierkonzert (U); Hindemith: Ballettouvertüre „Amor und Psyche“; Schelb, J.: Cembalokonzert.

Berlin, Philharmonisches Orchester (Herbert von Karajan), 24: Barber: Ouvertüre „The School of Scandal“; Bartók: Konzert f. Saiteninstrumente, Konzert f. Violine u. Orch.; Konzert f. Klavier u. Orch. Nr. 2; Rhapsodie op. 1; Blacher: Concertante Musik f. Orch.; v. Einem: Meditationen; Fortner: Uraufführung; Furtwängler: Symphonisches Konzert f. Klavier u. Orch.; Ginastera: Pampeana Nr. 3; Hindemith: Symphonische Tänze; Nono: Lorca-Epithaph (U); Martin: Etüden; Poulenc: Concerto f. 2 Klaviere; Schostakowitsch: 5. Sinfonie; Strawinsky: Suite aus Feuervogel; Sutermeister: Cellokonzert; Zimmermann, B. A.: Symphonie.

S: Berg: „Der Wein“; Blacher: Bratschenkonzert; Distler: Konzert f. Klavier u. Orch.; Erbse: Sinfonietta giocosa; Hartmann, K. A.: 4. Sinfonie; Krenek: 1. Sinfonie; Messiaen: Turangalila-Symphonie; Revueltas: Sensemaya; Schönberg: 5. Orchesterstücke; Staempfli, E.: Flötenkonzert (U); Strawinsky: Petruschka; Vogel, W.: 7 Aspekte einer Zwölfttonreihe; Webern: Variationen.

Berlin, Radio-Symphonie-Orchester (Wolfgang Stresemann), 10: Berg: 3 Orchesterstücke; Blacher: 2 Inventionen; Casella: Orgelkonzert; Hindemith: Requiem; Kaminski: Magnifikat; Prokofieff: Violinkonzert Nr. 2, Klavierkonzert Nr. 2; Schönberg: Verklärte Nacht; Strawinsky, I.: Feuervogel-Suite, Les Noces; Tiessen, Heinz: Hamlet-Suite, Sinfonie „Stirb und Werde“, Musik aus „Salambo“; Vaughan-Williams: Variationen über ein Thema v. Tallis; Webern: Variationen f. Orch.

Bielefeld, Städtisches Orchester (Bernhard Konz), 15: Bartók: Musik f. Saiteninstrumente; Furtwängler: 3. Teil aus 3. Sinfonie; Henze: 5 neapolitanische Lieder; Porrino, Ennio: Tartarin de Tarascon; Prokofieff: Violinkonzert Nr. 1 in D-Dur; Strawinsky: Pulcinella-Suite; Sutermeister: Cellokonzert.

Bochum, Städtisches Orchester (Franz Paul Decker), 12: Barber: Violinkonzert op. 14; Bartók: 3. Klavierkonzert; Hindemith: Metamorphosen; Honegger: Symphonie f. Streicher; Prokofieff: 5. Sinfonie; Strawinsky: Pulcinella-Suite.

S: Divertimento für Mozart (Donauessingen): v. Einem / Berio / Erbse / Fricker / N. V. Bentzon / Haubenstock-Ramati / Klebe / Wimberger / le Roux / Wildberger / Jarre / Henze; Baur: Introduction, Fan-

tasie u. Fuge f. Streicher, 1953; Becker: Kleine Serenade f. Streichinstrumente; Françaix: Serenade; Haentjes, W.: Boulevard-Komödie; Hartmann, K. A.: Symphonie concertante; Honegger: Pastorale d'été; Ibert: Divertimento; Milhaud: 3 Rag-Caprices; Nussio: Konzert f. Flöte u. Streicher, Sinfonietta f. Streicher (DE); Peeters, Emil: Kompositionsauftrag für Bochum (U); Ruthenfranz: Orchestersonate (U); Stehman, J.: Suite f. Streicher; Strawinsky: Concerto in Es; Zehden, H.: Les Chansons.

Bonn, Städtisches Orchester (Volker Wangenheim), 10: Bartók: 2. Klavierkonzert, Divertimento; Ginastera: Variaciones concertantes; Hindemith: Die 4 Temperamente; Liebermann: 1. Sinfonie; Prokofieff: 3. Klavierkonzert; Strawinsky: Sinfonie in 3 Sätzen.

Braunschweig, Orchester des Staatstheaters (Arthur Grüber), 8: Bartók: Violinkonzert; Britten: The courtly dances; Dallapiccola: Michelangelo-Gesänge f. Frauenchor u. Orchester; Kodály: Psalmus hungaricus; Martin: Etüden f. Streichorch.; Prokofieff: Violinkonzert; Strawinsky: 3 Sätze aus Petruschka; Sutermeister: Cellokonzert.

Darmstadt, Landestheater-Orchester (Hans Zanotelli), 8: Bartók: Violinkonzert; Blacher: Concertante Musik f. Orch.; Hindemith: Mathis-Sinfonie; Kodály: Harry-Janos-Suite; Nono: Komposition für Orch.; Prokofieff: Symphonie classique; Strawinsky: Pulcinella-Suite; Tippett: Fantasia concertante für Streicher über Thema v. Corelli.

Dortmund, Städtisches Orchester (Rolf Agop), 10: Bartók: Divertimento f. Streichorch.; Berg: Violinkonzert; Driessler: Cellokonzert; Eckartz, Hubert: Aufklang (U); Hindemith: Sinfonia serena; Honegger: Concerto da camera; Liebermann: Furioso; Prokofieff: Symphonie classique; Strawinsky: Psalmen-Symphonie; Walton: Bratschenkonzert.

S (4): Khatchaturian: Violinkonzert; Raphael: Jabonah-Suite.

Düsseldorf, Städtisches Symphonieorchester, Städtischer Musikverein (Eugen Szenkar), 10: Bartók: Suite „Der wunderbare Mandarin“, 3. Klavierkonzert; Berg: 3 Orchesterstücke, 3 Bruchstücke aus „Wozzeck“; Blacher: Paganini-Variationen; Gieseler, Walter: Konzert f. Streichorch. (U); Hartmann, K. A.: Symphonie concertante; Hindemith: „Nusch-Nuschi“-Tänze; Kodály: Missa brevis f. Chor u. Orch.; Martinu: Concerto grosso f. zwei Klaviere u. Orch.; Prokofieff: 2. Klavierkonzert; Rozsa, Miklos: Ouvertüre zu einem symphonischen Konzert (U); Strawinsky: Feuervogel. S: Ibert: Louisville-Concerto; Liebermann: Concerto f. Jazzband u. Symphonieorch.; Strawinsky: Ebony-Concerto.

Duisburg, Städtisches Symphonie-Orchester (Georg Ludwig Jochum) 12: Andriessen, H.: Ricercare; Bartók: Divertimento f. Streichorch.; Khatchaturian: Cello-Konzert; Prokofieff: 1. Klavierkonzert; Schroeder: Konzert f. Oboe u. Streichorch.; von Westermann, Gerhart: 2 Intermezzi.

S (Heinz Reinhard Zilcher): Bartók: Divertimento f. Streichorch.; Hindemith: Spielmusik; Höller: Passacaglia u. Fuge nach Frescobaldi; Khatchaturian: Klavierkonzert;

Essen, Städtisches Orchester (Gustav König), 10: Bartók: Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta; Berg: 3 Orchesterstücke; Hindemith: Sinfonische Metamorphosen; Klebe: 2 Nocturnes, op. 10; Liebermann: Furioso; Milhaud: La Mort d'un Tyran; Prokofieff: Lieutenant Kijé; Strawinsky: Capriccio f. Klavier u. Orch., Feuervogel-Suite.

S: Hindemith: „Neues vom Tage“, Ouvertüre; Klebe: 2 Nocturnes; Strawinsky: Feuervogel-Suite.

Flensburg, Nordmark-Sinfonie-Orchester, Flensburger Philharmoniker (Heinrich Steiner), 9: Bartók: Divertimento; David, J. N.: Variationen über ein Thema v. Bach; Liebermann: Furioso; Mohaupt: Stadtpfeifermusik; Raasted, N.O.: Variationen u. Fuge über ein Thema v. Buxtehude; Thärichen: Vorspiel f. Orch. op. 35.

Frankfurt a. M., Opernhaus- und Museumsorchester (Georg Solti), 12: Bartók: Divertimento; Blacher: Orchestervariationen über ein Thema v. Paganini; Fortner: Capriccio und Finale; Hessenberg: Orchesterwerk (Kompositionsauftrag, U); Kodály, Z: Psalmus Hungaricus; Rosza, Miklos: Violinkonzert; Strawinsky: Agon; Psalmensinfonie.

Frankfurt a. M., Symphonie-Orchester des Hessischen Rundfunks (Otto Matzerath), 14: Bartók: Violinkonzert; Degen: Symphonisches Spiel (U); von Einem: Meditationen, 2 Sätze f. Orch.; Fricker: Rondon scherzoso f. Orch.; Hindemith, P.: Sinfonische Metamorphosen; Honegger: „Horace victorieux“, Sinfonie Nr. 3; Martin: 4 Etüden f. Streichorch.; Milhaud: Suite française; Mohaupt: Lysistrata-Suite; Prokofieff: Klavierkonzert Nr. 3; Reutter: „Aus dem Hohelied Salomonis“; Schönberg: Pelleas und Melisande; Strawinsky, I.: Sinfonie in 3 Sätzen; Stürmer: Musik f. Viola u. Orch.; Sutermeister: Cellokonzert; Thärichen: Konzert f. Pauken u. Orch.

S: Schostakowitsch: 9. Sinfonie.

Freiburg, Städtisches Symphonieorchester (Hans Gierster), 8: Bartók: Musik f. Saiteninstrumente, Schlagzeug u. Celesta; Blacher: Orchestermusik op. 10; von Einem: Musik f. Orch. op. 9; Hindemith: Sinfonische Tänze; Lehmann, Markus: Capriccio f. kl. Orch. u. 5 Solobläser (U); Martinu: Konzert f. Streichquartett u. Orch.; Strawinsky: Dumbarton Oaks.

Gelsenkirchen, Städtisches Orchester (Richard Heime), 10: Egk: Allegria; Hindemith: Hérodiade; Klamt, Uuno: Kalevala-Suite; Milhaud: Violinkonzert; Schönberg: Kammer-sinfonie op. 9.

Göttingen, Städtisches Symphonie-Orchester (Béla Hollai und Gert Hoelscher), 8: Bartók: 3. Klavierkonzert; Hindemith: Harmonie der Welt (Sinfonie); Strawinsky: Suite aus „Geschichte vom Soldaten“.

S: Britten: Purcell-Variationen; Casella: Italienische Rhapsodie; Hartmann, K. A.: Symphonie concertante; Kodály: Variationen „Der Pfau“.

Hagen, Städtisches Orchester (Berthold Lehmann), 8: Bartók: Divertimento f. Streichorch.; Berg: Violinkonzert; Furtwängler: 2. Sinfonie; Martin: Etudes f. Streichorch.; Nono: „Y su sangre ya viene cantando“ f. Flöte u. kl. Orch. aus dem Epitaph für Garcia Lorca; Pepping: „O Haupt voll Blut und Wunden“ f. Bariton u. Orch.

S: Henze: 3. Sinfonie; Prokofieff: 3. Klavierkonzert; Strawinsky: Symphonie in C.

Hamburg, NDR-Sinfonie-Orchester (Hans Schmidt-Isserstedt), 10: Bartók: Divertimento f. Streichorch.; Berg: Violinkonzert; Bloch: Schelomo; Hindemith: Violinkonzert, Sinfonia serena, Vier Marienlieder; Kodály: Tänze aus Galanta; Messiaen: Turangalila-Sinfonie; Piston: 6. Sinfonie; Prokofieff: 3. Klavierkonzert; Strawinsky: Sinfonie in 3 Sätzen.

Hamburg, Philharmonisches Staatsorchester (Joseph Keilberth), 12: Casella: Paganiniana; Hartmann, K. A.: 1. Symphonie; Hindemith: Schwanendreher; Martin: Etüden f. Streichorch. (DE); Schönberg: 1. Kammer-sinfonie op. 9; Strawinsky: Divertimento nach dem Ballett „Kuß der Fee“; Sutermeister: Cellokonzert; Thärichen: Konzert f. Pauken u. Orch.

(Fortsetzung folgt)

Neue Noten

Witold Lutoslawski: *Tryptyk Slaski* (Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Krakau).

Lutoslawskis „Schlesisches Triptychon“ aus dem Polnischen Musikverlag wurde im Auftrage des Verbandes der Polnischen Jugend geschrieben. Es sind Tanzlieder mit starkem slawischem Einschlag und wechseln der Rhythmik, deren Originalmelodien gänzlich umgestaltet wurden. Sie haben nunmehr ihre Bedeutung als Beitrag der sich entwickelnden jungen Nationalmusik Polens. Die neuen Melodien sind volkstümlich gehalten, erinnern in einigen Wendungen auch an deutsche Volkstänze. Ein großes Orchester begleitet die Sopranstimme. Der Text ist, mehr oder weniger frei übersetzt, in fünf Sprachen beigegeben.

W. F.

Ernst Krenek: *Fünf Gebete für Frauenchor a cappella* über das *Paternoster* als *Cantus firmus*, nach Gedichten von John Donne, aus „The Litanie“. Deutsche Übersetzung des Komponisten (Universal-Edition, London).

Wie schon im Titel erwähnt, wird das Werk mit einem einstimmigen *Pater noster* eingeleitet, das in den folgenden Chören thematisch und textlich in verbreiteter Form als *Cantus firmus* verwendet wird. Inhaltlich bilden die fünf Gebete nach Gedichten von Donne eine detaillierte Erweiterung der Bitten des *Paternosters*. Krenek vermeidet in seiner Komposition bewußt jegliche dem Text entsprechende Dramatisierung. Der sehr linear und durchsichtig angelegte Satz stellt vor allem intonationsmäßig hohe Anforderungen an den Chor. Die einheitliche Vierstimmigkeit der Frauenstimmen birgt die Gefahr, daß der Hörer sich bei einer durchschnittlichen Aufführung des Gefühls der Langatmigkeit nicht erwehren kann. hph

William Walton: *Te Deum Laudamus* (Coronation Te Deum) (Oxford University Press, London).

Das *Te Deum*, das William Walton zur Krönung der Königin Elisabeth II. komponiert hat, liegt jetzt auch mit lateinischem Text vor. Damit werden dem kurzen, auf monumentale Wirkung berechneten Werk, das keineswegs schwierig aufzuführen ist, die Verwendungsmöglichkeiten außerhalb Englands erleichtert. Im allgemeinen stimmen musikalische Deklamation und lateinischer Text gut überein. Einige Stellen ließen sich jedoch durch geringfügige Änderungen unschwer dem Chorsatz besser angleichen.

wf.

Das neue Lied. Redaktion: Erwin Christian Scholz Friedrich Hofmeister, Figaro-Verlag, Wien).

Wilhelm Waldstein, „Aufblick“, 3 Lieder für Sopran (R. G. Binding, R. A. Schröder).

Egon Kornauth, „Schwanenlied“ für hohe Stimme (Cl. Brentano).

Erwin Christian Scholz, „Jener Frau“ für mittlere Stimme (Ferd. Scholz).

Otto Siegl, Drei ernste Gesänge für Sopran (A. v. Droste-Hülshoff).

Hans Erich Apostel, 3 Lieder für mittlere Stimme (Th. Storm, v. Mombert, R. Billinger).

Karl Schiske, Drei Lieder für hohe Stimme (Binding, Liliencron, Rilke).

Sechs Hefte der Sammlung geben Einblick in das Liedschaffen zeitgenössischer Wiener Komponisten. In den Begleitungen herrschen fast allgemein stark differenzierte Harmonik und Mischklang vor. Der Vergangenheit am stärksten verpflichtet ist das Triptychon „Aufblick“ von Wilhelm Waldstein. Egon Kornauth entwickelt in seinem „Schwanenlied“ bei engstem Anschluß an die Metrik der Verse und den natürlichen Wortakzent rezitatorische Sprachmelodik mit häufigem

Taktwechsel. Erwin Christian Scholz gibt seinem Lied „Jener Frau“ resigniert chansonhafte Färbung. Im Glauben an eine Renaissance des Sololiedes aus der gegenwärtigen Krise schrieb Otto Siegl „Drei ernste Gesänge“ auf Texte von A. v. Droste-Hülshoff. Bezeichnend unterstreicht die Musik das gewichtige Wort. Im zweiten bilden Singstimme und Baß bzw. die Begleitstimmen einen kunstvollen Kanon. Unter den drei Impressionen von Hans Erich Apostel wirkt die zweite wie ein Ausschnitt. Nicht zu Unrecht. Der Miniaturtext „Horch — es flötet die Nachtigall im Gebüsch“ ist lediglich eingeschobener Kommentar innerhalb der Durchführung eines zwölftönigen (Vogel-) Motivs. Elementar urwüchsig gibt sich das 1938 entstandene op. 7 von Karl Schiske, schlicht in der Melodieführung bei häufigem Ostinato-Baß, klar im Ausdruck. Hier ist die Begleitung mehr als nur Klangkulisse. Ein beachtliches Werk eines jungen Komponisten.

W. F.

NOTIZEN

Zum Gedächtnis

Der holländische Komponist Sem Dresden starb im Alter von 76 Jahren. Seine Werke — mehrere Konzerte für Solos-Instrumente und Orchester, Lieder, Chöre, Kammermusik — entstanden unter dem Einfluß des französischen Impressionismus. Seine große organisatorische Begabung bewies Dresden als Direktor der Konservatorien in Amsterdam und Den Haag.

Konzert

In Melbourne dirigierte Kurt Wöss am Pult des Victorian Symphony Orchestra folgende Erstaufführungen: „Feuerwerk“ (Igor Strawinsky); „La Revue de Cuisine“ (Bohuslav Martinu); „Serenade für doppeltes Streichorchester (Gottfried von Einem); „Rondo ostinato über ein spanisches Motiv“ (Theodor Berger).

Franzpeter Goebels und Max Martin Stein spielten die Uraufführung der „Sonate für zwei Klaviere“ des Düsseldorfer Komponisten Jürg Baur.

Eine Motette für Bariton solo und gemischten Chor von Benno Ammann, Basel, wurde während des III. Internationalen Kongresses für Kirchenmusik in Paris uraufgeführt.

Unter der Leitung von Hilmar Schatz fand im Studio für Neue Musik in München ein interessantes Konzert statt. Auf dem Programm des Kammerensembles der Musikalischen Jugend Deutschlands standen zwei Uraufführungen: „Elegie“, Kammerkantate 1956 von Rudolf Kelterborn, und „Stück für Schlagzeugsolo 1957“ von Josef Anton Riedl. Ergänzt wurden diese Werke durch das „Concerto per il Marigny 1956“ für Klavier und sieben Instrumente von Hans Werner Henze, die „Canti per tredici“ von Luigi Nono und „Le petit Savoyard“, französische Volkslieder für

Sopran und sieben Instrumente von Wilhelm Killmayer.

Der Pianist Rolf Kuhnert, Berlin, gab im Darmstädter Amerika-Haus einen Klavierabend, der ausschließlich der Neuen Musik gewidmet war: Toccata (Roy Harris); Evocations (Carl Ruggles); Sieben Elegien (Wolfgang Fortner); Ile de Feu II (Olivier Messiaen); Sonate op. 1 (Alban Berg); Sechs kleine Klavierstücke op. 19 (Arnold Schönberg); Im Freien (Béla Bartók).

„Verklärung“, Kammeroratorium von Fritz Büchtger, wurde unter Hermann Scherchen bei den Festlichen Tagen Deutscher Jugend in Münster uraufgeführt.

Rundfunk

Radio Bern hat die Oper „Dr. Johannes Faust“ von Hermann Reutter nach einem Text von Ludwig Andersen produziert.

Das Sinfonie-Orchester des Saarländischen Rundfunks wird die Orchestervariationen „Till Ulenspiegel“ von Willy Burkhard im Rahmen eines Jugendkonzerts uraufführen.

Musikerziehung

Die Kammermusikklasse Maurits Frank an der Staatlichen Hochschule für Musik Köln gab ein Konzert mit Werken moderner Komponisten: Streichquartett fis-Moll op. 10 von Arnold Schönberg; 5 Sätze für Streichquartett op. 5 von Anton Webern; 3 Stücke für Streichquartett von Igor Strawinsky; Streichquartett Nr. 5 von Béla Bartók.

Das erste von einer Rundfunkanstalt unabhängige Studio für elektroakustische Musik in der Bundesrepublik wurde beim Kranichsteiner Musikinstitut in Darmstadt eröffnet. Im Gegensatz zu den Anlagen in Köln, Mailand und Tokio besitzt das nach den

DAS NEUE WERK für Kammerorchester
FORTNER - KRENEK - GENZMER - HINDEMITH

Edition Schott

Angaben des Komponisten Hermann Heiß eingerichtetes Studio nur ein einziges Magnetongerät. Durch diese Vereinfachung kann der Kompositionsvorgang wesentlich beschleunigt werden. Außerdem ist der Komponist von assistierenden Technikern unabhängig. Bei der Eröffnung erklärte Heiß, der das Studio leiten wird, die Hauptaufgabe sei die Komposition elektronischer Musik, aber auch elektro-akustische Experimente sollten angestellt werden. Das Studio wird der von Heiß betreuten Meisterklasse für Komposition an der Akademie für Tonkunst in Darmstadt zur Verfügung stehen.

Studierende der Meisterklasse Carl Seemann gaben in der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg einen modernen Klavierabend: 3 Sätze aus „Petruschka“ (Igor Strawinsky); Improvisationen über rumänische Volksweisen op. 20 (Béla Bartók); Variationen op. 27 (Anton Webern); 6 kleine Klavierstücke op. 19 (Arnold Schönberg); 8 Préludes (Frank Martin).

Kunst und Künstler

Karl Amadeus Hartmann hat den an ihn ergangenen Ruf an die Staatliche Hochschule für Musik Köln abgelehnt und bleibt in München, um dessen Musikleben er sich durch die Musica-viva-Konzerte große Verdienste erworben hat.

Am 12. Oktober begeht Wolfgang Fortner seinen 50. Geburtstag. Seine Ernennung zum Präsidenten der deutschen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik und seine Berufung nach Freiburg als Kompositionslehrer der Hochschule sind die äußeren Zeichen hoher Anerkennung, die dem bedeutenden deutschen Komponisten in den letzten Monaten zuteil wurden.

Der endgültige Titel des Werkes, das Hans Werner Henze für die diesjährigen Donaueschinger Musiktage (19.–20. Oktober) geschrieben hat, lautet: „Nachtstück und Arien auf Gedichte von Ingeborg Bachmann“. Als Solistin wurde die in Mailand lebende amerikanische Sopranistin Gloria Davy verpflichtet.

Der Musikpreis der Stadt Zürich für 1957 ist dem Komponisten Rolf Liebermann zugesprochen worden. Wilhelm Killmayer erhielt den Musikpreis 1957 der Stadt München. Karl Amadeus Hartmann wurde mit dem Großen Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen ausgezeichnet. Die Bayerische Akademie der Schönen Künste gewährte Josef Anton Riedl eine Werkbeihilfe. Die Schweizerische Sektion der Gesellschaft der Theaterschriftsteller und -komponisten hat das Gesamtwerk von Hans Haug, Lausanne, mit einem Preis bedacht.

Igor Strawinsky vervollständigte eine Motette des Fürsten von Venosa, Don Carlo Gesualdo, indem er die seit 1611 verlorenen Stimmen Sextus und Bassus hinzukomponierte.

R. Aloys Mooser, Musikschriftsteller und Kritiker in Genf, dessen Rezensionen über unzählige Werke der Neuen Musik in Sammelbänden vorliegen, wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Genf zum Ehrendoktor ernannt.

Ernst Krenek hat eine Bühnenmusik zu der Komödie „Die Stühle“ von Eugene Ionesco geschrieben.

Verschiedenes

Das Weltmusikfest 1958 der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik findet in Straßburg statt. In die internationale Jury wurden gewählt: Wolfgang

Fortner (Deutschland), Alois Hába (Tschechoslowakei), Henri Martelli (Frankreich), Goffredo Petrassi (Italien), Mátyás Seiber (England). Einsendungen deutscher Komponisten bis zum 10. Oktober 1957 an das Sekretariat der deutschen Sektion (Kranichsteiner Musikinstitut, Darmstadt, Roquetteweg 31) erbeten.

Nach einer Pause von drei Jahren veranstaltet die Stadt Mannheim im September wieder „Tage der zeitgenössischen Kunst“. Das Musikprogramm enthält die drei Opern „Simplicius Simplicissimus“ (Karl Amadeus Hartmann), „Die Heimkehr“ (Marcel Mihailevici) und „Die Zaubergeige“ (Werner Egk), ferner einen Kammerballett-Abend mit Kompositionen von Morton Gould, Anton Webern, Carlos Chavez u. a. sowie ein Konzert des Nationaltheaterorchesters unter Herbert Albert: Festliches Vorspiel (Harald Genzmer); „Masken“, eine lyrische Suite nach Gedichten von Hermann Kasack für Sopran, Streichorchester und Schlagzeug (Hans Vogt); 2 Stücke für Orchester (Luigi Dallapiccola); 2. Klavierkonzert (Béla Bartók). Solisten: Eva Maria Goergen (Sopran) und Klaus Schilde (Klavier).

Die Partitur, die Henk Badings zu dem Film „Der fliegende Holländer“ schrieb, enthält auch elektronische Musik. Das Drehbuch behandelt das Leben des niederländischen Flugzeugkonstruktors Anton Fokker (1890–1939).

In Brüssel findet 1958 der Internationale Kongreß der „Jeunesses Musicales“ statt, und zwar während der Weltausstellung. Zum neuen Präsidenten wurde Marcel Cuvelier (Belgien) gewählt. Die Herausgabe einer Kompositionsreihe mit Werken junger Musiker wurde im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, beschlossen. Die Edition wird jährlich von einer internationalen Jury bestimmt. Als erstes Werk erscheinen die „Cantati amorosi“ für gemischten Chor, Sopran und Tenorsolo von Wilhelm Killmayer.

Einen internationalen Opernwettbewerb hat das Mailänder Musikhaus Ricordi aus Anlaß seines 150jährigen Bestehens ausgeschrieben. Bis zum 31. Juli 1958 können Einakter, die bisher nicht veröffentlicht, aufgeführt und zu anderen Wettbewerben angemeldet wurden, der Segretaria del Concorso Internazionale Casa Ricordi 1808–1958, Via Berchet 2, Milano, eingereicht werden. Verlangt werden ein Exemplar der Orchesterpartitur, zwei Klavierauszüge, sieben Exemplare des maschinengeschriebenen Textbuches und — falls die Oper nicht in italienischer Sprache komponiert ist — vier maschinengeschriebene Exemplare einer ausführlichen Inhaltsangabe des Librettos oder einer freien Übersetzung des Textes ins Italienische. Die preisgekrönte Oper wird in der Saison 1958/59 an der Mailänder Scala uraufgeführt werden.

Die mexikanische Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik hat ein neues Präsidium erhalten: Luis H. de la Fuente (Präsident), Otto Mayer-Serra (Vizepräsident), Rodolfo Halffter (Sekretär), Luis Sandi und José Y. Limantour (Mitglieder).

Diesem Heft ist außer unserer Notenbeilage „Aus der Oper ‚Die Harmonie der Welt‘ von Paul Hindemith“ ein Prospekt des Verlages Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, beigelegt.



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE

NEUE MUSIK IN NOTEN UND BÜCHERN

DIE REIHE Information über serielle Musik
 Heft 1 „Elektronische Musik“ DM 3,50
 Heft 2 „Anton Webern“ DM 4,50
 Heft 3 „Musikalisches Handwerk I“ DM 4,50
 Heft 4 „Junge Komponisten“ i. Vorb.

NEUE TASCHENPARTITUREN

Béla Bartók: Cantata profana DM 7,50
 Anton Webern: Das Augenlicht op. 26 DM 3,—
 Kantate I op. 29 DM 4,50
 Kantate II op. 31 DM 5,—
 Konzert op. 24 DM 3,—
 6 Stücke für Orchester op. 6 DM 4,—
 Frank Martin: Etudes für Streich-Orch. DM 5,—

Soeben erschienen

H. F. Redlich: ALBAN BERG
 Versuch einer Würdigung
 DM 45,—

UNIVERSAL EDITION

REINHOLD FINKBEINER

Drei zahme Klavierstückchen

für Klavier zu vier Händen

I Übermütig - II Langsam und monoton - III Rumba
 DM 3,50

BREITKOPF & HÄRTEL - WIESBADEN

MATYAS SEIBER

Serenade

für 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner
 1925 (Dauer 17 Minuten)

Taschenpartitur DM 9,— . . . Stimmen DM 13,50

WILHELMIANA MUSIKVERLAG FRANKFURT/M.
 Edition Wilhelm Hansen 100 Jahre 1857-1957

GISELHER KLEBE

DIE RÄUBER

Oper in vier Akten

Text nach Schiller vom Komponisten

Klavierauszug DM 40,—

Textbuch DM 2,50

ED. BOTE & G. BOCK · BERLIN · WIESBADEN

Hermann Grabner

„Und als die Zeit erfüllt war“, Kantate für gemischten
 Chor, Baß-Solo, kl. Orchester und Orgel.

Besetzung: 1. Fl., 2. Ob., 1. Klar., 1. Fg., Streicher u. Orgel.
 Aufführungsdauer: 15 Minuten.

Chormaterial verkäuflich · Orchestermaterial leihweise.
 MUSIKVERLAG KISTNER & SIEGEL & Co., LIPPSTADT

HUGO HERRMANN

Meditationen über das gregorianische

„Salve Regina“

für Klavier zweihändig
 (Stufenmusik — Ornamente — Lamentation —
 Pastorale) Preis 2,50 DM
 Musikverlag Schwann · Düsseldorf

WANN? WER? WIE? WO? WAS?

Ein Griff — ein Blick — eine Antwort
 aus Leitners Studienhelfern:

Mayer: MUSIKGESCHICHTE von den Anfängen bis zur
 Gegenwart. 5,80

Mayer: DIE MUSIK DES 20. JAHRHUNDERTS 5,80
 Unverbindlich zur Ansicht — Bei Nachbestellung kostenlos.

LEITNER & CO. VERLAG (13a) WUNSIEDEL

Gesucht wird eine gut erhaltene

Konzertharfe

Preisangebote erbeten unter M 661 an den Verlag.

Akad. Kapellmeister

Pianist, Theoretiker — Erfahrung in Konzert, Bühne,
 Organisation und Verwaltung — eigenes Theater- und
 Orchesternotenarchiv, sucht entspr. Position.

Angeb. unt. M 657 an den Verlag der Zeitschrift erbeten.

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK KÖLN

Ab Wintersemester 1957/58 übernimmt

Prof. Max Rostal

eine Violinklasse.

Anmeldungen

an die Verwaltung der Hochschule für Musik Köln,
 Köln, Dagobertstraße 38, erbeten.

ROBERT-SCHUMANN-KONSERVATORIUM DER STADT DÜSSELDORF

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyses

Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Propädeutisches
 Seminar / Staatl. anerkanntes Seminar für Privatmusiklehrer / Kirchl. anerkanntes Seminar für Katholische
 Kirchenmusik / Orchesterschule / Tonmeisterschule.

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Düsseldorf, Inselstraße 27, Ruf 44 63 32

Please mention our review in writing to advertisers.

Miklós Rózsa

Violin-Konzert

Dirigierpartitur DM 75,—
Studienpartitur DM 12,—
Ausgabe für Violine u. Klavier DM 12,—

Orchestermaterial leihweise

Aufführungen während der Saison 1957/58

Cleveland-Symphony-Orchestra unter
Georg Szell

Solist: Jacob Krachmalnik
Oktober 1957

Philadelphia-Symphony-Orchestra unter
Eugen Ormandy

Solist: Jacob Krachmalnik

11. November 1957 Richmond/Virginia

16. Dezember 1957 Philadelphia/Pa.

25. Februar 1958 Harrisburgh/Pa.

14. März 1958 Philadelphia/Pa.

15. März 1958 Philadelphia/Pa.

Städtisches Orchester Frankfurt am Main
unter Georg Solti. Solist: Dieter Hebecker

21. April 1958

Tonbandaufnahmen unter Leitung des
Komponisten:

Anfang September

Österreichischer Rundfunk Wien.

Solist: Denes Zsigmondy.

Ende September

Norddeutscher Rundfunk, Hamburg.

Solist: Harry Goldenberg.

BREITKOPF & HÄRTEL
WIESBADEN

8 ABONNEMENT-KONZERTE

Bamberger Symphoniker

Dirigenten:

JOSEPH KEILBERTH · ANDRÉ CLUYTENS
HEINRICH HOLLREISER · RUDOLF KEMPE
HEINZ WALLBERG

1. Konzert, 1. Okt. 1957, 20 Uhr, Kulturraum

Mozart: Symphonie C-Dur, KV. 425 (Linzer)
Bruckner: IV. Symphonie Es-Dur
Dirigent: JOSEPH KEILBERTH

2. Konzert, 26. Okt. 1957, 20 Uhr, Kulturraum

Samuel Barber: Ouvertüre „Die Lästerschule“
Beethoven: Violinkonzert D-Dur op. 61
Brahms: IV. Symphonie e-Moll op. 98
Dirigent: RUDOLF KEMPE
Solist: WOLFGANG SCHNEIDERHAN

3. Konzert, 7. Nov. 1957, 20 Uhr, Kulturraum

Ravel: La Valse
Schumann: Klavierkonzert a-Moll
Dvořák: IV. Symphonie G-Dur
Dirigent: HEINZ WALLBERG
Solistin: ROSL SCHMID

4. Konzert, 29. Nov. 1957, 20 Uhr, Kulturraum

Ph. E. Bach: II. Symphonie B-Dur (für Streicher)
Haydn: Violoncello-Konzert D-Dur
Reger: Hiller-Variationen
Dirigent: JOSEPH KEILBERTH
Solist: MAURICE GENDRON

5. Konzert, 2. Febr. 1958, 20 Uhr, Kulturraum

Debussy: Zwei Nocturnes
(Nr. 1 Nuages, Nr. 2 Fêtes)
Brahms: Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll op. 15
Hindemith: Mathis der Maler
Dirigent: JOSEPH KEILBERTH
Solist: GERHARD PUCHELT

6. Konzert, 19. Febr. 1958, 20 Uhr, Kulturraum

Gluck: Ouvertüre „Iphigenie in Aulis“
Schumann: IV. Symphonie d-Moll
Debussy: La mer
Ravel: Boléro
Dirigent: ANDRÉ CLUYTENS

7. Konzert, 26. März 1958, 20 Uhr, Kulturraum

Mozart: Ouvertüre „Die Zauberflöte“
Brahms: Doppelkonzert a-Moll op. 102
R. Strauss: Sinfonia domestica op. 53
Dirigent: HEINRICH HOLLREISER
Solisten: ERNESTO MAMPAEY (Violine)
PETER SCHWARZL (Violoncello)

8. Konzert, 16. April 1958, 20 Uhr, Kulturraum

Strawinsky: Divertimento
R. Strauss: Vier letzte Lieder
R. Strauss: Verwandlungsmusik und Schlußgesang
aus „Daphne“
Beethoven: VII. Symphonie A-Dur
Dirigent: JOSEPH KEILBERTH
Solistin: ANNELIES KUPPER (Sopran)

Änderungen bleiben vorbehalten!

UNIVERSITAS

*Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst
und Literatur*

Herausgeber: Dr. H. Walter Bähr, Tübingen
Schriftleitung: H. W. Bähr und H. Rotta

Aus dem Inhalt von Heft 9/57:

Prof. Dr. Viktor E. Frankl, Wien

**Der moderne Mensch
und die Sinndeutung des Leidens**

Prof. Dr. Ernst Dammann, Berlin

Die Dichtung der Afrikaner

Prof. Dr. Dr. Hans Marquardt, Freiburg i. Br.

**Das Problem der natürlichen und
künstlichen Erbänderungen**

Prof. Dr. Peter F. Drucker, New York

**Leistungsbewußtsein und Selbstwertgefühl
in der industriellen Gesellschaft**

Prof. Dr. Franz Dölger, München

Byzanz und das Abendland

Prof. Dr. Joseph Gregor, Wien

**Richard Strauss —
Sein Schaffen und seine geistige Macht**

Dr.-Ing. Eugen Sänger, Stuttgart

**Die Raumfahrt und die Erschließung
fremder Welten**

Prof. Dr. Fritz Leist, München

Das philosophische Denken von Karl Jaspers

Prof. Dr. Homi J. Bhabha, New Delhi

**Der Energiebedarf der modernen Welt
und die atomare Energie**

Monatlich erscheint 1 Heft mit 112 Seiten. Bezugspreis:
vierteljährlich DM 7,20; Studenten 20 % Nachlaß,
Einzelheft DM 2,50

Probeheft kostenlos!

**Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft mbH.,
Stuttgart 1, Postfach 40**

HEINRICH CREUZBURG

Partiturspiel

Ein Übungsbuch
(Text dtsh., engl., franz.)

BAND II (Soeben erschienen)

Stimmtausch · Transponierende Instrumente
Die Übertragung auf das Klavier
Ed. 4641 · 80 Seiten · DM 12,—

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Untergang?

oder Schöpfung einer neuen Gesellschaftsordnung!

Dieses ist nicht nur die Alternative unserer Zeit, sondern auch der Titel eines Buches, das soeben erschien und — sozusagen 5 Minuten vor 12 — einen begehren Ausweg aus der derzeitigen Weltlage zeigt. Das Buch ist kein nochmaliges Wiederkäuen längst bekannter Gedanken und auch kein utopisches Wunschgebilde, sondern es entwickelt eine neue Grunderkenntnis zur gedanklichen Vorwegnahme einer Gesellschaftsordnung, die sehr wohl imstande sein könnte, alles zu ändern. Das Buch enthält eine Konzeption, die an die Wurzeln des Welt Übels herangeht und dieses restlos überwindet. Für denkende Menschen ein berauschendes Buch! — Bestellen Sie noch heute bei:

Walter Menzl, Überlingen-Bodensee

200 Seiten, steifer Umschlag, Preis 8,— DM
Portofreie Zustellung, 8 Tage Zahlungsziel

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Elektronische Studien —	UE-Nr.	DM
Studie II	12466	12,—

Mit der „Studie II“ wurde elektronische Musik erstmalig in Partitur veröffentlicht. Das Werk ist nunmehr auch auf Schallplatte erschienen (DGG 16133 LP).

Nr. 1 Kontrapunkte (Studien=		
partitur)	12218	6,50

Nr. 2 Klavierstücke I—IV	12251	4,—
--------------------------	-------	-----

Soeben erschien:

Nr. 5 Zeitmaße für Bläser		
(Partitur)	12697	24,—

Nr. 7 Klavierstück XI		
(Ausgabe in Rolle mit		
Gestell)	12654b	15,—

die Reihe

Informationen über serielle Musik
Herausgegeben von Herbert Eimert
unter Mitarbeit von
Karlheinz Stockhausen

	DM
HEFT I: Elektronische Musik	3,50
HEFT II: Anton Webern	4,50
HEFT III: Musikalisches Handwerk I	4,50
HEFT IV: Junge Komponisten	in Vorb.

UNIVERSAL EDITION

FRANKFURTER MUSEUMS - GESELLSCHAFT E.V.

12 Abonnements-Konzerte 1957/58

GESAMTLEITUNG: GEORG SOLTÍ

GASTDIRIGENTEN:

André Cluytens / Georg Ludwig Jochum / Hans Rosbaud / Hermann Scherchen
William Steinberg / Bruno Vondenhoff

ORCHESTER:

Das Frankfurter Opernhaus- und Museums-Orchester

CHÖRE:

Cäcilienverein E.V., Frankfurt a. M. / Verstärkungschor der Städt. Bühnen

GAST-ORCHESTER:

Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire Paris

1. KONZERT: Montag, 23. September 1957

Dirigent: Georg Solti / Solist: Rud. Firkusny (Klavier)
Béla Bartók: Divertimento für Streichorchester / F. Mendelssohn: Klavierkonzert g-Moll op. 26 / Joh. Brahms:
3. Symphonie F-Dur op. 90

2. KONZERT: Montag, 14. Oktober 1957

Dirigent: Georg Solti / Solist: Christian Ferras (Violine)
Boris Blacher: Orchestervariationen über ein Thema
von N. Paganini / Joh. Brahms: Violinkonzert D-Dur
op. 77 / R. Schumann: 2. Symphonie C-Dur op. 61

3. KONZERT: Montag, 4. November 1957

Gastdirigent: Georg Ludwig Jochum / Solist: Wilhelm
Kempff (Klavier)
W. Fortner: Capriccio und Finale / L. van Beethoven:
Klavierkonzert B-Dur op. 19 / Fr. Schubert: 7. Sym-
phonie C-Dur

4. KONZERT: Montag, 18. November 1957

Gastdirigent: Hermann Scherchen / Solist: Hermann
Prey (Bariton)
G. Mahler: 4 Orchesterlieder / 6. Symphonie a-Moll
(ungekürzt)

5. KONZERT: Montag, 16. Dezember 1957

Dirigent: Georg Solti / Solist: Enrico Mainardi (Cello)
Z. Kodály: Psalmus Hungaricus / Jos. Haydn: Cello-
konzert D-Dur (Originalfassung) / Igor Strawinsky:
Psalmensinfonie
Gesangssolist: Ernst Kozub (Tenor), Verstärkungschor
der Städtischen Bühnen

6. KONZERT: Montag, 6. Januar 1958

Gastdirigent: André Cluytens / Solistin: Monique Haas
(Klavier)
Orchester a. G.: Orchestre de la Société des Concerts
du Conservatoire Paris
Fr. Couperin: Concert goût théâtral / L. van Beethoven:
1. Symphonie C-Dur op. 21 / M. Ravel: Klavierkonzert
G-Dur / A. Roussel: Bacchus et Ariane

7. KONZERT: Montag, 20. Januar 1958

Gastdirigent: William Steinberg / Solistin: Edith Peine-
mann (Violine)
L. van Beethoven: Ouvertüre zu „Die Geschöpfe des
Prometheus“ op. 43 / P. Tschaikowsky: 6. Symphonie
h-Moll op. 74 (Pathétique) / A. Dvořák: Violinkonzert
a-Moll op. 53 / R. Wagner: Meistersinger-Vorspiel

8. KONZERT: Montag, 10. Februar 1958

Gastdirigent: Bruno Vondenhoff / Solistin: Branka
Musulin (Klavier)
W. A. Mozart: Klavierkonzert G-Dur KV. 453 /
A. Bruckner: 8. Symphonie c-Moll

9. KONZERT: Montag, 10. März 1958

(Jubiläumskonzert)
Dirigent: Georg Solti / Solisten: Heinz Schröter (Kla-
vier) / Soloquartett der Frankfurter Oper: Claire Wat-
son (Sopran), Anny Delorie (Alt), Arturo Sergi (Tenor),
Walter Kreppel (Baß) / Chor: Cäcilienverein E.V.
L. van Beethoven: Chorfantasie op. 80 / Neunte Sym-
phonie mit Schlußchor „An die Freude“ d-Moll op. 125

10. KONZERT: Montag, 14. April 1958

Gastdirigent: Hans Rosbaud / Solist: Alois Spach
(Horn)
Giorgio Federico Ghedini: Aria di battaglia / W. A.
Mozart: 2. Hornkonzert Es-Dur / Igor Strawinsky:
„Agon“ (Europ. Erstaufführung) / Rich. Strauss: Also
sprach Zarathustra op. 30

11. KONZERT: Montag, 21. April 1958

Dirigent: Georg Solti / Solist: Dieter Hebeker (Violine)
G. Bizet: Symphonie in C-Dur / M. Rozsa: Violinkon-
zert (Erstaufführung) / Cl. Debussy: Iberia Suite /
M. Ravel: Ma mère l'Oye

12. KONZERT: Montag, 19. Mai 1958

Dirigent: Georg Solti / Solistin: Irene Salemká (Sopr.)
K. Henssenberg: Kompositionsauftrag für Orchesterwerk
(Uraufführung) / G. Mahler: 4. Symphonie mit Sopran-
Solo „Wir genießen die himmlischen Freuden“

In der Konzertsaison 1957/58 finden außerdem noch 8 SONNTAGS-VORMITTAGS-
KONZERTE und 10 KAMMERMUSIK-ABENDE (letztere im Cantate-Saal) statt.

Konzerte der Stadt Düsseldorf

Gesamtleitung:
PROFESSOR EUGEN SZENKAR

Zehn Symphonie- und Chorkonzerte (im Abonnement)

mit Werken von: Bartók, Beethoven, Berg, Berlioz, Blacher, Brahms, Bruckner, Charpentier, Dvořák, Gieseler, Hartmann, Hindemith, Kódály, Liszt, Mahler, Martinu, Mendelssohn-Bartholdy, Mozart, Prokofieff, Ravel, Rosza, Smetana, Stölzel, Strawinsky, Strauss, Tschaikowsky.

Gastdirigenten: Karl Schuricht, Otto Matzerath.

Solisten: Mathias Blome, Michael Braunfels, Lisa della Casa, Marieluise Derix, Clara Ebers, Edith Farnadi, Johannes Feyerabend, Rudolf Firkusny, Anni Fischer, Monique Haas, Ilse Hollweg, Leonore Kirschstein, Helmut Krebs, Hanni Mack, Margot Pinter, Ingeborg Reichelt, Otto von Rohr, Heinz Schröter, Sieglinde Wagner, Günther Wilhelms.

Vier Symphonie- und Chorkonzerte (außer Abonnement)

mit Werken von: Bach, Brahms, Gershwin, Ibert, Liebermann, Strawinsky.

Solisten: Kim Borg, Murray Dickie, Jazzband Kurt Edelhagen, Lore Fischer, Agnes Giebel, Franzpeter Goebels, Birgit Nilsson, Ricardo Odnoposoff, Randolph Symonette, Günther Wilhelms.

Sechs Kammerkonzerte (im Abonnement)

mit Werken von: Bach, Baur, Beethoven, Blacher, Brahms, Cherubini, Françaix, Haydn, Hindemith, Kaminski, Milhaud, Schubert, Stamitz, Schroeder u. a.

Ausführende: Krusček-Quartett, Schäffer-Quartett, Wolfgang Schneiderhan und Carl Seemann, Kammerorchester Maurits Franck, Kantorei Barmen-Gemarke, Bläser-Quintett des Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchesters, Hans Richter-Haaser.

Zwei Kammerkonzerte (außer Abonnement)

mit Werken von Beethoven, Nelhybel, Pizzetti, Ravel, Ausführende: Krusček-Quartett, Schäffer-Quartett, Franzpeter Goebels, Heinrich Hesse, Walter Lexutt, Gerd Seifert.

Zehn Meisterkonzerte (im Abonnement)

Ausführende: Christian Ferras, I Musici di Roma, Andreas Segovia, Geza Anda, Erna Berger, Gertrude Pitzinger, Walter Ludwig, Erich Weiskopf, Ernst-Günther Scherzer, Gerda Falbe, Friedrich Gulda, Elisabeth Schwarzkopf, Antonio Janigro mit Zagreber Solisten, Claudio Arrau, Dietrich Fischer-Dieskau.

Wer interpretiert neue Musik?

Jede Zeile dieser Anzeigenliste kostet bei sechsmonatlichem Erscheinen
für das ganze Jahr DM 6,40

KLAVIER

Karl Freitag , Bad Wildungen, Dr.-Born-Straße 33
Erika Frieser , Köln-Brück, Bruchfeld 8, Tel. 87 33 85 (Joachimsmeier)
Günter Louegk , München, Möhlstraße 30
Doris Rothmund , Mannheim, K. 4, 20, Tel. 2 66 38
Paul Traut u. Erika Frieser-Traut , Klavierduo, Köln-Weidenpesch, Drosselweg 22
Gotthold Heinz Weber , Reutlingen, Aispachstraße 16, Tel. 72 08. Klavier-Konzerte Bartók II, Ravel G., Françaix: Concertino. Frank Martin: Ballade, Rachmaninoff IV

ORGEL

Eberhard Bonitz , Lingen (Ems), Schließfach 162, spielt Werke von David, Geiser und Hindemith
Herbert Schulze , Berlin-Spandau, Ev. Johannesstift, Telefon 37 26 47; Hambraeus (Musik für Orgel) / Messiaen (3 Stücke aus d. „Livre d'Orgue“) / Schönberg (Variations)

VIOLINE

Edith Bertschinger , Wien III, Modenapark 14. Violinkonzerte von Barber, Britten, Chatschaturian, Hindemith: op. 36, Alfred Uhl: Concertino für Solovioline und 23 Bläser, Martinu: concerto da camera
Lothar Ritterhoff , Kiel, Feldstraße 115, Tel. 2 23 79. Violinkonzerte von Bartók, Hindemith (39), Bernd Alois Zimmermann

GESANG

Milly Fikentscher-Willach , Konzert-Sopran, Duisburg, Kremerstraße 37, Tel. 2 41 50
Luitpold Gruber , Bariton, Batzenhofen ü. Augsburg II, singt Distler, Driessler, Orff, Hindemith, Reutter, Fortner, Schoeck, Schibler, Jodum.
Dore Blindow , Alt, Bremen, „Friedehorst“, Tel. 7 51 47 Geistliche Konzerte von Burkhard, Micheelsen, Schwarz
Eugen Klein , Baß-Bariton, Städt. Konservatorium Duisburg, Tel. 4 04 66 Wanne-Eickel
Hans Kunz , Baß-Bariton, Solingen-Ohligs, Merscheider Straße 23, Tel. 1 42 60. Lied – Ballade – Oratorium

TANZ

Jutta Ludewig , Mainz, Goethestraße 6. Kammerkonzerte. Am Flügel: Volker Hoffmann.

WER LIEFERT NEUE MUSIK?

Ed. Bote & G. Bock , Abt. Sortiment Berlin W 35, Potsdamer Str. 98
Hofmeister – Das Fachgeschäft für gute Musik. Bielefeld, Oberrstraße 15. Versand nach allen Plätzen
LYRA-Musikhaus „am Kiepenkerl“ , Münster i. Westf., Spiekerhof 2. Kataloge gratis
Hans Riedel , Berlin W 15, Uhlandstraße 38 Großes Lager internationaler Musik auf allen Gebieten

Al escribir a los anunciantes menciónese nuestro periódico.

ARNOLD SCHOENBERG

im Verlag

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Moderne Psalmen

Heft 1 — Faksimiledruck der Notenskizzen »Der Erste Psalm«
Faksimiledruck der Texte »Moderne Psalmen«

Heft 2 — Faksimiledruck der Partitur »Der Erste Psalm«

Heft 3 — Die gestochene Partitur »Der erste Psalm«
Herausgegeben von Rudolf Kolisch
Drei Hefte in einer Mappe DM 48,—

Die »Modernen Psalmen«, alttestamentarische Gedanken, gelegentlich mit emotionaler Färbung, sind das letzte Werk Schoenbergs, an dem er bis zu seinem letzten Tage arbeitete. Die gesamten Texte der Psalmen sind im Faksimiledruck wiedergegeben.

Nur der »Erste Psalm« konnte von Schoenberg noch komponiert werden. Die Ausgabe legt zum erstenmal die Partitur des »Ersten Psalmes« vor und mit ihr ein Faksimile sämtlicher Skizzen.

Der Leser gewinnt damit einen einzigartigen Einblick in die Werkstatt Schoenbergs und wird Zeuge der Entstehung der zwölftönigen Komposition.

Moses und Aron

Oper in drei Akten von Arnold Schoenberg

Klavierauszug DM 45,—

Textbuch DM 1,50

Szenische Uraufführung im Rahmen des Weltmusikfestes 1957 der IGNM
am 6. Juni 1957 im Zürcher Stadttheater · Dirigent: Hans Rosbaud
Regie: Karl Heinz Krahll · Bühnenbild: Paul Haferung

Friede auf Erden

»Da die Hirten ihre Herde ließen« (C. F. Meyer) für 8stimmigen gemischten Chor
a cappella op. 13 (1912)

Chorpartitur mit unterlegtem Klavierauszug DM 2,50

Schoenberg hat als Intonationsstütze eine Begleitung für kleines Orchester (doppeltes Holz, 2 Hörner, Streichquintett) geschrieben, zu der Partitur und Stimmen leihweise zur Verfügung stehen. Das Werk soll jedoch möglichst a cappella aufgeführt werden.

Dreimal tausend Jahre — Thrice a thousand years

nach der Dichtung »God's return« von Dagobert D. Runes für 4stimmigen
gemischten Chor a cappella op. 50 A (deutsch=englisch)

Chorpartitur DM —,60

PAUL HINDEMITH

Kammermusik-Werke

VIOLINE ALLEIN

DM

Sonate op. 31 Nr. 1/2 (1924) . . . je 3,50

VIOLINE UND KLAVIER

Sonate in Es op. 11/1 (1918) . . . 4,50

Sonate in D op. 11/2 (1918) . . . 5,50

Sonate in E (1935) . . . 4,50

Sonate in C (1939) . . . 4,50

VIOLA ALLEIN

Sonate op. 11/5 (1919) . . . 4,50

Sonate op. 25/1 (1922) . . . 4,50

VIOLA UND KLAVIER

Sonate in F op. 11/4 (1919) . . . 6,50

Sonate in C (1939) . . . 8,—

VIOLA D'AMORE UND KLAVIER

Kleine Sonate op. 25/2 (1923) . . . 6,—

VIOLONCELLO ALLEIN

Sonate op. 25/3 (1923) . . . 4,—

VIOLONCELLO UND KLAVIER

Sonate a-Moll op. 11/3 (1919) . . . 6,50

Sonate (1948) . . . 7,50

A frog he went a-courting, Variationen
über ein alt-engl. Kinderlied (1941) . . . 4,—

KONTRABASS UND KLAVIER

Sonate (1949) . . . 6,50

BLAS-INSTRUMENTE

Kanonische Sonatine op. 31/3 (1924)
für 2 Flöten . . . 4,50

Sonate (1936) für Flöte und Klavier 5,50

Echo (1942) für Flöte und Klavier . . 2,50

Sonate (1938) für Oboe und Klavier 5,50

Sonate (1941) für Englischhorn und
Klavier . . . 6,50

Sonate (1939) für Klarinette in B und
Klavier . . . 6,50

Sonate (1938) für Fagott und Klavier DM 5,50

Sonate (1943) für Alt-Saxophon (auch
Alt- oder Waldhorn) und Klavier . . 6,—

Sonate (1939) für Horn und Klavier 6,50

Sonate (1939) für Trompete u. Klav. 6,50

Sonate (1941) für Posaune und Klav. 6,50

Sonate (1955) für Baßtuba u. Klavier 6,—

HARFE

Sonate (1939) . . . 5,50

DREI INSTRUMENTE

I. Streich-Trio op. 34 (1924) . . . 8,—

II. Streich-Trio (1933) . . . 8,—

Trio für Klavier, Viola u. Heckelphon
(oder Tenor-Sax.) op. 47 (1927) . . 18,—

VIER INSTRUMENTE

I. Streich-Quartett op. 10 (1919) . . 15,—

II. Streich-Quartett op. 16 (1921) . . 15,—

III. Streich-Quartett op. 22 (1922) . . 15,—

IV. Streich-Quartett op. 32 (1923) . . 15,—

V. Streich-Quartett in Es (1943) . . 15,—

VI. Streich-Quartett (1945) . . . 12,—

Quartett für Klavier, Klarinette in B,
Violine und Violoncello (1938) . . . 15,—

Sonate für vier Hörner (1952) . . . 10,—

FÜNF INSTRUMENTE

Kleine Kammermusik für fünf Bläser
(Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott)
op. 24/2 (1922) . . . 12,—

Drei Stücke für fünf Instrumente
(Klarinette, Trompete, Violine, Kontra-
baß, Klavier) (1925) . . . n. Vbg.

Quintett für Klarinette B u. Es, 2 Vio-
linen, Viola u. Violonc. op. 30 (1923) 18,—

SIEBEN INSTRUMENTE

Septett für Blasinstrumente (Flöte,
Oboe, Klarinette, Baßklarinette, Fa-
gott, Horn, Trompete) (1948) . . . 20,—

B. S C H O T T ' S S Ö H N E · M A I N Z